

مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية

الأستاذ الدكتور
عزت زكي حامد قادوس

أستاذ الآثار والدراسات اليونانية والرومانية
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية



مكتبة
القضاة
مكتبة

مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية

الأستاذ الدكتور

عزت زكي حامد قاووس

أستاذ الآثار اليونانية الرومانية
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

٢٠٠٧

محمد بن عبد الله القضاة

محمدة القضاة
محمدة القضاة

مدخل إلى علم الآثار
اليونانية والرومانية

محمد بن عبد الله القضاة

محمدة القضاة
محمدة القضاة
محمدة القضاة

بسم الله الرحمن الرحيم

محمدة بنت محمد
القضاة
مكة

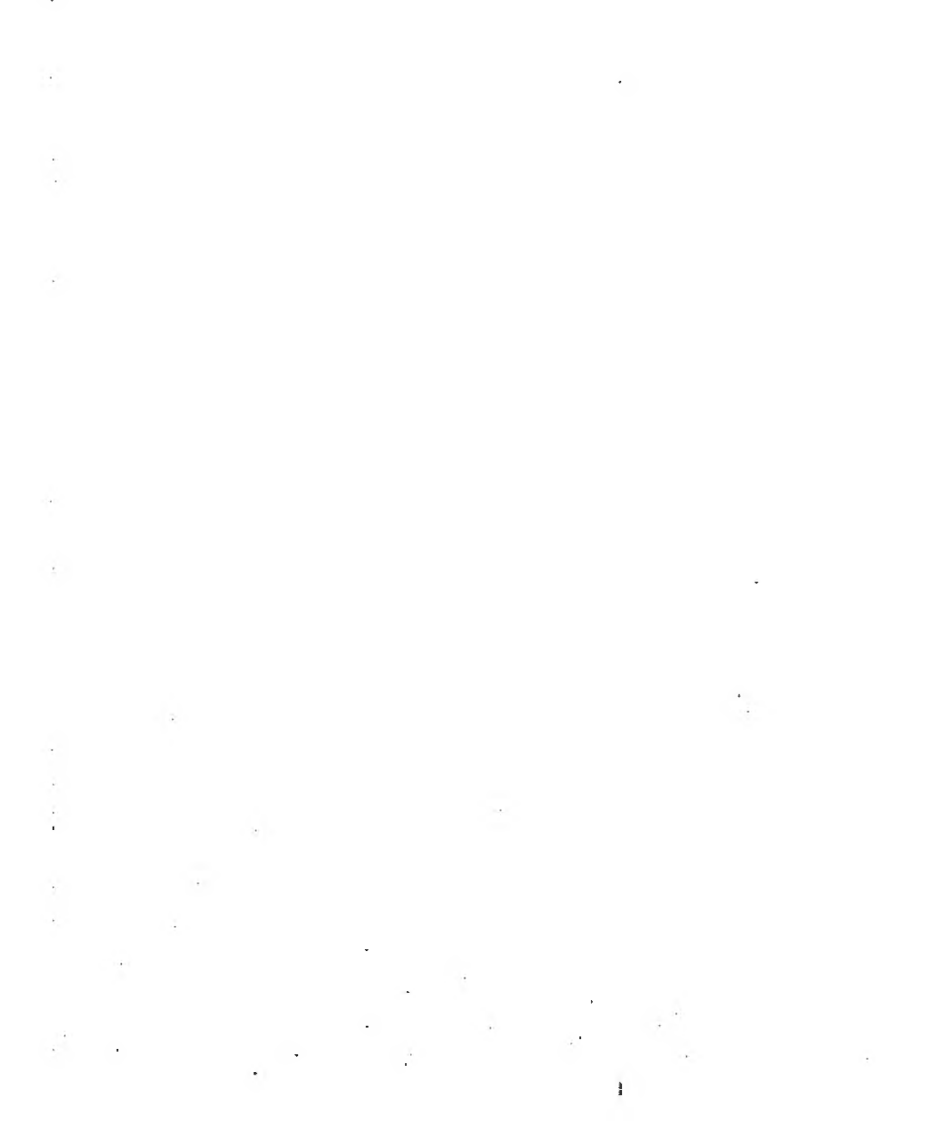
محمدة القضاة
محمدة القضاة
محمدة القضاة

الإهداء

إلى اللمسة السحرية الحانية في حياتي التي تحول
أحلامي إلى واقع

إلى جمال الروح الذي يملأ جنبات نفسي
أملًا وتفاؤلًا

إلى زوجتي.... أميرة



المقدمة

إن عمر الفن هو عمر الإنسان، وتاريخه هو تاريخ البشرية سواء أكانت مأساوية أو مبهجة حيث سجل الإنسان مطاعره ووجدانه على جنوع الأشجار وجدران الكهوف وأسطح العظام والعاج وكذلك على الصخور. ولعل في مقولة ويلكسون ما يفتى عن التعتيق "مصر هي البكر العظمى لجميع المدن العالمية، لأنها افارت بمفردها للعالم أجمع ظلمته. وإذا كان الإنسان هو الكائن الوحيد الذي وهبته العناية الإلهية القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه لكل مظاهر الحياة، فإن للفنون هي وسيلة في إعادة صياغة الواقع في شكل إبداعات رائعة قد تحاكي الواقع أو تجسده أحياناً أو تسمو عليه في أحيان أخرى أو تختلف معه أو تقاضيه أو تتأريه أو تكتشفه حقيقة أو ترفضه، أو تتمايش معه أو غير ذلك من الممارسات إلا أنها في النهاية تتفاعل معه وتتجيب أو تتسخ منه أو روح ما فيه. وإذا كان الخالق قد أنعم على البعض بنعمتى الحرية والاختيار فإن ذلك قد أسهم بشكل كبير في تنمية موهبة الحس الجمالى عنده وفي خلق فنناً متنوّفاً وناقداً لكل ما يقع عليه إدراكه فيدرك ما حوله من مادة جامدة ويتخطاه إلى ما بداخله من أحاسيس وفكر ومشاعر. ومما لا شك فيه أن الفنون هي للواجهة الحضارية لأى مجتمع وبها يقاس مدى تقدمه وازدهاره وتسلل نبض حياته.

إن الدافع الأساسى للتقدم فى شتى مجالات الحياة إنما ينبثق من تنفق الحس والشعور الذى ينظمه الفن والإبداع ويثريه فى مجالات عدة مثل الشعر والغناء والعمارة والنحت والتصوير والرقص وغيرها، فمن أغاثى تعمل الجماعية لجمع المحاصيى، بى استنفار الهمم فى المعارك، إلى

التعبير عن السعادة، إلى شكر الآلهة، إلى تواضع الكهنة وابتهاالات المتعبدين التي عرفت بها حنويات المعابد، إلى تقديس التماثيل.

كان الفراغة من أول النحوب التي أعطت للفنون قداسها فصنعت التماثيل للآلهة وشيدت المعابد الضخمة وخلفت للإنسان روائح فن النحت والتصوير التي لا تزال تملأ سمع وبصر العالم في كل مكان في أرجاء المعمورة.

كما كان الفن من وسائل التعبير لدى عند الإغريق مما يزيد أهميته في حياتهم اليومية حيث قدسوا ربات الفنون لتسبح وتقربوا إليها بالقربين وجعلوا منهم من خلال معابد ومذابح ومسارح وفنارفات وحمامات ظلت شامداً على ثراء هذه الحضارة اليونانية. وقد تأثر الفن الإغريقي بالفكر الفلسفي المتمثل في بناء ثقافة تستند إلى البحث عن الحقيقة، فتشد الإغريق الكمال والرموا في أحضان الطبيعة ولعلوا بتقدير الجمال الإنساني.

وعلى الجانب الآخر جاء الفن الروماني خلواً من الشعور الفلسفي — الذي قسم به الفن الإغريقي — وهدف إلى التعبير عن الفخامة والقوة والسلطان واستطاعت روما تجسيد روعة تقدمها في فن المعمار فهدت الطرق واختطت المدن واهتم فنانونها بفكرة الحق في الرسم (البعد الثالث). في حين جاء الدين المسيحي ملتزماً بالتقليد المتبع في عدم تصوير القديسين مستخدماً الرمزية في فونه كإطار عام لها يندرج تحته الفكر الديني نظراً للاضطهادات التي قوبلت حركته الفنية في البداية.

ولكن سرعان ما اختفى هذا المنع والتحرير حيث فطلق الفن من عقالة بمعد الاعتراف بالمسيحية كدين رسمي للدولة الرومانية فأنج أعظم الإبداعات من كنائس وأديرة وأيقونات ورسومات جدارية ومشغولات نسجية وعاجية وغيرها.

وبعد أن انضمت الإمبراطورية الرومانية عام ٣٢٤م إلى قسمين شرقية وأخرى غربية وسميت فنونها بالبيزنطية دخل الفن البيزنطي مرحلة جديدة انطلق بها إلى العالمية حيث ساد الطراز البيزنطي في كل إنجازات هذا العصر من كنائس وأديرة ومعموديات ومذابح وصالات شهدت تغيرات ملموسة في كل مفاصل الحياة آنذاك.

ولما حفظت المكتبة العربية بالمتون التي اهتمت بالفنون الإسلامية على وجه الخصوص والفنون الحديثة والمعاصرة على وجه العموم مقابل تصور في البحث والدراسة عن الفنون القديمة فقد رأيت أن أملأ بعض هذا الفراغ لتكتمل منظومة الفنون وتأخذ ما تستحق من اهتمام. ولعلني لكون قد وفقت في مسمى هذا، والله من وراء القصد.

الإسكندرية في ١١/١٠/٢٠٠٤ أ.د عزت زكي حامد قادوس

مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية

الفصل الأول

الفنون الإغريقية

٢	تقديم
٥-٢	العوامل المؤثرة في تطور الفنون الإغريقية
٥	العمارة اليونانية
٧-٥	الحضارة المينوية في كريت (العمارة)
١١-٨	الحضارة الميكنية
١٣-١١	أسلوب العمارة اليونانية
١٤-١٣	المتاحف الأولى للعمارة الحجرية
١٩-١٤	طراز الأعمدة
٢٩-٢٠	تطور المعبد الإغريقي
٣١-٣٠	المذابح
٣٢	التقنيات
٣٥-٣٣	المسارح
٣٦	الأسكن الريفي
٣٧-٣٦	السوق
٣٩-٣٧	الأروقة
٤١-٣٩	المنزل
٤٩-٤٧	فن التصوير اليوناني
٧٨-٥٠	التحت الإغريقي
١١٢-٧٩	الوحوش
١٥٤-١١٣	العمالات اليونانية

الفصل الثاني

الفنون الرومانية

١٥٦ - ١٥٥	تقديم
١٥٦ - ١٥٧	العوامل المؤثرة في الفنون الرومانية
١٥٩	فن العمارة الرومانية (البدائل الأولى)
١٦١ - ١٥٩	فنون العصر الأتروسكي
١٦١	فنون العصر الجمهوري والإمبراطوري
١٦٤ - ١٦١	طراز الأعمدة الرومانية
١٦٦ - ١٦٥	الأسواق العامة (الفلوروم)
١٧٢ - ١٦٧	المعابد الرومانية
١٧٥ - ١٧٢	القبور والتمائم
١٨٩ - ١٧٦	المسارح الرومانية
١٩٦ - ١٩٠	العمارات الرومانية
١٩٨ - ١٩٧	نظريات الحوريات
٢٠٢ - ١٩٩	لقوس النصر
٢٠٤ - ٢٠٣	الإستاد
٢١٠ - ٢٠٤	المتاحف الرومانية
٢١٢ - ٢١١	المقابر الرومانية
٢٢٤ - ٢١٧	التصوير الروماني
٢٣٩ - ٢٢٥	النحت الروماني
٢٧٩ - ٢٤٠	الأنوجات

الفصل الثالث

الفنون القبطية

٢٧٧	تقديم
٢٧٧	تعريف اللفظ 'قبطي'
٢٧٨	الجانب الديني
٢٧٨	الجانب الثقافي
٢٧٩	الحدود التاريخية للمضارة القبطية
٢٨٠	مميزات الفن القبطي
٢٨٤ - ٢٨٠	الرموز والموضوعات المسيحية
٢٩٧ - ٢٨٤	العمارة القبطية
٢٩٧ - ٢٩٢	النحت القبطي
٣٠٠ - ٢٩٨	المنحوتات الشخصية
٣٠٧ - ٣٠٠	الرسم أو التصوير القبطي
٣١٦ - ٣٠٧	النسيج القبطي
٣٩٥ - ٣١٧	التلوينات

الفصل الرابع

الفنون الميزنطية

٣٣٠ - ٣٢٦	تقديم
٣٣٨ - ٣٣٦	أسول الفن الميزنطي
٣٥٠ - ٣٣٩	الأجزاء المعمارية للكنيسة
٣٥٢ - ٣٥١	الأراء حول أصل البازيليكا أو الكنيسة
٣٦٢ - ٣٥٢	أشكال الكنائس

ح

٣٧٦ - ٣٦٢	أنواع التخطيط في العنقس البيزنطية
٣٨١ - ٣٧٧	لشكال الأسقف
٣٨٨ - ٣٨١	الزخارف المصرية
٣٩٦ - ٣٨٩	الفسيفساء
٤٣٤ - ٣٩٧	اللوحت
	قائمة المراجع
٤٣٦ - ٤٣٥	قائمة مراجع الفصل الأول
٤٣٩ - ٤٣٧	قائمة مراجع الفصل الثاني
٤٤١ - ٤٤٠	قائمة مراجع الفصل الثالث
- ٤٤٢	قائمة مراجع الفصل الرابع

الفصل الأول

الفنون الإغريقية

تقديم

العوامل المؤثرة في تطور الفنون الإغريقية

العمارة اليونانية

العمارة في العصر المينوي

العمارة في العصر الميكني

طرز الأعمدة

تطور المعبد الإغريقي

المذابح

الخزائن

المسارح

الأسكن الرياضية

الأسواق

المنازل

فن التصوير الإغريقي

النحت في الحضارة اليونانية

العملات اليونانية

الفنون الإغريقية

تقديم

إذا تعرضنا للفنون الإغريقية بروعتها وجمالها ودقتها لابد أن نشير إلى الحضارة التي مهدت لظهورها.

فقد قامت حضارة بلاد اليونان أثر حضارة ازدهرت في جزيرة كريت حيث عاش في تلك المنطقة شعب على درجة كبيرة من الرقي والثقافة واستمر لعدة قرون إلى أن قضت على حضارتهم كارثة طليعية أدت بالقصور في كنوسوس وفايستوس وماليا وبذلك سقطت حضارة كريت وقامت بعدها حضارة اليونان التي ازدهرت وبلغت أوجها في القرن الخامس ق.م واستمرت حتى للقرن الثاني ق.م إلى أن انتهت باستيلاء الرومان على بلاد اليونان عام ١٤٦ ق.م.

وقبل أن نتعرض للفنون الإغريقية في عصورها للمختلفة منذ البدايات الأولى حتى العصر الهلنستي، يجدر بنا الإشارة إلى العوامل الجغرافية والجيولوجية والدينية والاجتماعية والتاريخية التي أثرت هذه الفنون.

العوامل المؤثرة في تطور الفنون الإغريقية

الناحية الجغرافية

من المعروف أن شبه جزيرة اليونان محاطة بالبحر من ثلاثة جوانب وعلى ذلك ساعدت موانئها الطبيعية على سهولة التجارة، وحمل الفينيقيون تجارتهم إلى هذه البلاد وامتدت اليونان عن طريق بناء مستعمرات لها إلى جنوب إيطاليا وصقلية وساعدت الحال الموجودة على تقسيم اليونان إلى

مناطق نفوذ مختلفة ومن هنا نشأت المنافسة بين هذه الولايات في إبراز حضارة كل منها.

وسُمّاز بلاد اليونان باعتدال مناخها مما ساعد على الاحتفالات بالأعياد الرسمية والاهتمام بالمساي العامة كمباني إدارة الأعمال والقضاء والمسارح والمعابد.

النلحية الجبولولجية

أن أهم ما سُمّاز به هذه البلاد وجود الرخام في أراضيها في أثينا وجزر باروس وناكسوس لذا فقد استخدم اليونانيون الرخام في صنع تماثيلهم وبناء معابدهم وكانت هذه الظاهرة من أهم مميزات العمارة اليونانية.

النلحية الاجتماعية

اشتهرت الشعوب الإغريقية بمسكها بالطقوس الدينية والتضحج نللك في أعبادهم واحتفالاتهم ولقد ولعت هذه الشعوب بالموسيقى والفنون المختلفة والألعاب الرياضية حتى أنه نشأت في بلاد اليونان العديد من الألعاب الرياضية التي كان لها الطابع العالمي مثل الألعاب الأولمبية التي بدأت في أوليمبيا عام ٧٧٦ ق.م واستمرت حتى الوقت الحاضر.

النلحية التاريخية

تعرضت اليونان لغزو متكرر من الفرس في القرن الخامس ق.م وكانت نتيجة هذه الغزوات أن هزم الفرس أمام الإغريق في عدة مواقع برية وبحرية جعلت الإغريق يمجدون هذه الانتصارات. ثم ازدهرت أثينا أبان حكم بركليس في الفترة من ٤٤٤ - ٤٢٩ ق.م واستمر هذا الازدهار

فى عهد الملأء فىللىب المأءونى وأبءه الإسأءنءر الأكبر وكأثرء العئوءأء أءى شملء مءصر وأمىأ الصأفرى وأمءزأء أءصأرة الؤونأى بألأصأرة الشرفىة وآأن لهذا أءر كؤبر أنعكس على كآفة الفئون.

أألأهىة أءىنىة

آأن أءىن عنء الؤونأئىر ىعمء أسأماً على عأابة الأشأص أو الطوأهر الطأبىعىة وآأن لكل بلد أو إألم أو عأاطعة عأابة معبىة وأعبأء آآصه بها كآ وأءء أفضاً عأابة الأنطأل كآ آأنوا ىعئفون أن لكل قوة من القوى للطبىعىة إلهأ ىسطر عليها فالشمس إله والقمر إله وكذلك لكل الطوأهر السماوىة كالبرق والرعد والمطر والهواء وآأنوا ىمطلون الآلهة بآمأئىل أءمىة وىعئفون أن آلههم لها عواطف مأل الإنسان أى أنها آحب وشنوء وآحب وئفرآ وئأألم ولآئها لا تموت بل نعىش إلى الأبد، وآأن لأءىن أأأئر كؤبر على الإأرقى فىما ظهرو عوصوح فى معأبدهم وىرآع هذا أأأئر إلى أنهم آأنوا ىنظرون للءىن نظرة فلسفىة عمىقة ووجءت عءة آلهة مآ: زىوس كؤبر الآلهة وهىرا ربة السماء وروآة زىوس، أبوللو إله القوة وأرئمىس إلهة الصىء وربة القمر، هرمىس رسول الآلهة وإله للمطر، أئبأ إلهة الآكمة وربة البرق، أرىس إله الحرب والمعأصفه، أفرؤىء إلهة آحب والآآمأر، هىأامسئوس إله النار، بوسىءون إله النآار، وءىمئر ربة الأرض وئسأأ ربة البىء.

وفء لمعبء هذه العوامل مءأآلة ءوراً هلمأ آأن له أءر وأصح فى أأصأرة الإأرقىة عامة وفى الفن آآصه، هذا الأئر ىتصآ فىما سوف نعرضه من المعالم الفنىة فى كل فئراء هذه أأصأرة.

أولاً: العمارة اليونانية

تعريف العمارة اليونانية

يطلق على العمارة الاسم الحديث Architecture وهو مشتق من الكلمة اللاتينية Architectura الذي ذكره المهندس الروماني Vitruvius وهذه الكلمة مشتقة من الكلمة اليونانية APXITEKTON ومن بين فنون بلاد اليونان العمارة وهي أشهر جانب في هذا الفن ولكن يصعب فهمها في بعض الأحيان لأن معظم المباني قد اندثرت ولأن المباني تفهم بطريقة صحيحة إذا عرف الإنسان العلاقة بينها وبين المباني المحيطة بها وكذلك استعمالات هذه المباني أما قوة تصوراتنا لمعبد معين فهي ضعيفة للغاية لأن هذا المعبد كان يشع بالحياة في العصور القديمة والآن مجردة واقفاً في الطبيعة لا تحيط به مباني أو مسرح ليس به منصة أو ممثلين أو متفرجين.

الحضارة المينوية في كريت

العمارة

١) العصر المبكر "عصر ما قبل القصور" ٣٠٠٠-٢٠٠٠ ق.م

ليس لدينا معلومات كافية عن عمارة هذا العصر ولكن نعرف أنه كان هناك بيوت واسعة كانت أراضيها وحواطها تلون باللون الأحمر. أما المقابر فنعرف أن كل قرية صغيرة كان لها مقابر مستديرة فطرها حوالي ١٣م وكانت هذه المقابر مغطاة بسقف من الخشب والحواط مائلة إلى الداخل.

٢) العصر الوسيط والمتأخر "عصر القصور"

٢٠٠٠ - ١٤٠٠ ق.م

في نهاية العصر المينوي L.M تظهر مدينة كنوسوس إحدى أهم المدن الكريتية، والتي خلقت لنا نماذج حصارية مميزة، ولعل أهم مثال نرى لا يزال قائم إلى الآن هو قصر كنوسوس The Palace at Knossos وهو نموذج للقصور الملكية في جزيرة كريت، حيث عثر على مثال له في مدينة فايسنوس ومالها، ولكن يبدو أن أكبرهم كان قصر كنوسوس. يتكون القصر عموماً من فناء رئيسي واسع تحيط به جميع أبنية القصر من جميع الجهات، يحتوى القصر على حجرات متعددة الاستخدام، منها الجناح الملكي في الجزء الغربي ويحوى على قاعات ضخمة وحجرة كبيرة تعرف بحجرة العرش Throne Room وأماكن خاصة بالعبادة وحجرات التطهير، كذلك عثر في القصر على حجرات تحتوى على أواني فخارية للتخزين تستخدم لحفظ الزيوت والحبوب، وهي تمثل حجرات الجانب الاقتصادي للقصر الملكي. وقد عرف قصر كنوسوس أنه من القصور الضخمة التي تتكون من ثلاثة أو أربعة طوابق بواسطة درج من الحجر، ليسكن فيه جميع الحاشية الملكية ويحتمل أن يكون رواده جزء من موظفي الدولة الكبار، فيحتمل أن يكون القصر وبضفة خاصة الجناح الملكي هو قصر الحكم للسدى تدار من خلاله أمور البلاد. لذلك زود القصر بكافة متطلبات الحياة الكريتية القديمة، ففي الجزء الشمالي نجد المعبد الدينى المزود بصالات للاجتماعات، وهو مجهز للممارسة الدينية على المستوى الشعبى آنذاك، كما عثر في الساحل شرقية على ورش خاصة بصناعة الأدوات الملكية من حُرّ وفخار ومجوهرات الحاصة بالطبقة الحاكمة وهي

تقنيات أثرية عثر عليها في حفائر كنوسوس تؤكد تفوق ومهارة صناعة الحلى وأدوات الزينة والمشغولات المعدنية عالية المستوى المطعمة بالأحجار الكريمة.

ربما كان قصر كنوسوس نموذجاً معمارياً هاماً في معرفة شكل من أشكال الحضارة اليونانية القديمة، وأن التفوق اليوناني بصفة عامة والكريتي بصفة خاصة في الفن المعماري كان قد وصل إلى مستوى متقدم جداً ربما يرجع ذلك لاتصالهم الدائم بالحضارات الشرقية في مصر والمدن الفينيقية، لذلك تفوق الكريتيون في العمارة وهذا التفوق جعلهم يبدعون زخارف جدارية ورسوم جانبية تواكب تقدم الهندسة المعمارية لديهم، لذلك ارتبط فن الفريسيكو ارتباطاً شديداً بالكريتيين فزينوا حجرات القصر الكبير في كنوسوس بالعديد من اللوحات التصويرية للمعبدة عن ثقافة وتراث الكريتيين وهي تحمل جانب هام من التطور الحضاري لديهم. في متحف أثينا نلتبس بعض تلك اللوحات التي تصور جانباً من الاحتفالات الدينية، وبعض الألعاب الرياضية مع مجموعة من الرموز الكريتيية مثل الفؤوس والأواني الحجرية ونبات الزعفران أحد أهم النباتات للتميزة في الحضارة اليونانية، وتعتبر لوحة جامع الزعفران من أهم اللوحات التصويرية التي اعتمدت على التصوير بطريقة البروفيل (على بعدين) مع مروية في الأجسام وتفاعل حركي وجسماني يعبر عن تقدم فن المحاكاة الطبيعية في الفن الكريتي، تطرق لذلك فن التصوير الجداري في كريت إلى الحياة الدينية، ظهرت صور المتعبدات أو الكاهنات في الهيئة الدينية من ناحية الملابس والأوضاع التصويرية، وهو ما يعكس القدرة الدينية عن شعب كريت في القصور المهنوية المختلفة (المبكرة والوسطى والمتأخرة).

الحضارة الميكينية

في الألف الثاني قبل الميلاد جاءت قبائل هندو أوروبية من الشمال واستقرت في شبه البلقان في ميكني وأسسوا الحضارة الهيلادية وفي القرن السادس عشر شهدت ميكني أعظم عصورها وقام بحفر هذه المدينة العالم الألماني هاينريش شليمان Heinrich Schliemann في ١٨٧٤ - ١٨٧٨ م.

وتمثل آثار مدينة ميكني نموذجاً للحضارة الهيلادية المتكدة، ويفصل بعض العلماء الفصل بين الحضارة المينوية ومراحل تطورها والحضارة الميكينية، وهم يعتبرون أن الميكينيين هم أصحاب الأصول الحضارية للإغريق، بينما يعتبرون أن مرحلة الحضارة المينوية كانت مرحلة الجمع والاختلاط والتأثر بالحضارات الشرقية، لذلك اعتبرت الحضارة الميكينية بداية حقيقية لبروز الشخصية اليونانية الأولى وأصبحت مدينة ميكني دولة قوية سيطرت على كافة الأقاليم المحيطة بها بما فيها كريت حوالي ١٤٠٠ ق.م.

في الحقيقة أن الفن والعمارة المينوية قد تركوا تأثيراً بالغ الأثر في الفن والعمارة الميكينية، فمن الناحية المعمارية تشابهت إلى حد ما عمارة القصور في ميكني مع عمارتها في كركوسوس، ومع تلك احتفظ الميكينيون ببعض الخصائص المعمارية التي تتفق مع مفهوم بيوتهم وجغرافيتهم، وكذلك مع الرؤية الاجتماعية للمعيشة هناك.

من أهم الأمثلة للتخطيط المعماري للقصور الميكينية قصر مدينة بيلوس Pylos حوالي ١٤٠٠ - ١٣٠٠ ق.م حيث يتكون القصر من Propylon أو صالة المدخل تؤدي إلى Court صالة معدة، تؤدي إلى

Porch أى مدخل مبقوق يؤدى إلى صالة مستطيلة Vestibule تؤدى بدورها إلى Throne Room أو حجرة العرش التى تحتوى على أربعة أعمدة يتوسطها مكان لإيقاد النار المقدسة أثناء الطقوس الدينية الملكية. هذا النموذج عرف بالميجارون Megaron وهو تكوين معمارى تميزت به العمارة الميكنية يعتمد على وجود فناء واسع تحيط به الحجرات ويتكون من صالات ومدخل مسقوفة تؤدى إلى بعضها البعض. هذا التخطيط المحورى سوف يكون القنواة الأولى للتخطيط للمعمارى للمعابد اليونانية بعد ذلك.

وجدير بالذكر أن أحجام القصور الميكنية كانت أقل مساحة من قصر كنوسوس وقد يبدو ذلك واضحاً فى قصور ميكنى وشيرنس Tiryns وفى بيلوس، كما أنها تفتت عنى المحاور الطويلة وربما جاء ذلك طبقاً لتضبيعه الجغرافية للأراضى الجبلية فى المدينة اليونانية مثل تخطيط قصر Tiryns الذى يرجع إلى ١٣٠٠ - ١٢٠٠ ق.م.

من الآثار المعمارية التى اكتشفت فى مدينة ميكنى العمارة الجنائزية التى تتمثل فى المقابر، فقد عثر فى ميكنى على نوعين من المقابر، للنوع الأول عرّف Shaft Graves وهو نوعية من المقابر العائلية التى يتكون من بئر محفور بعمق وجوانبه مبطنه بالفخار والحجارة، يدفن فيه الميت سواء مفرداً أو مع عائلته حيث يمكن أن يصل عدد الدفقات فى البئر الواحد حوالى ستة أفراد، ثم يغطى البئر بحجر ينقش عليه أسماء المتوفين، فى أغلب المقابر التى عثر عليها فى ميكنى نجد أن للمتوفى يدفن ومعه بعض متعلقاته الشخصية من أواني فخارية وحلى وسيوف، بعض تلك المقابر استخدمت لوحات خشبية أو جذوع أشجار مغطاة بلوحات حجرية عرفت باسم شواهد القبور.

لنوع السثنائي من المقابر كانت المقابر الدائرية $\thetaολος$ Tholos، وهو نموذج للعمارة المحلية في ميكني وبصفة خاصة مفهوم تنفيذ الحوائط الدائرية للمقبرة، ومن أهم الأمثلة للدقة على تلك النوعية مبنى أو مقبرة كنز أتريوس Treasury of Atreus، وهي المبنى الذي اكتشف بداخله مجموعة من الأدوات الثمينة الذهبية ومنها قناع ذهبي عرف بقناع الملك أجاممنون شقيق الملك مينوس ملك كنوسوس وهما من أهم أبطال الإلياذة عند هوميروس.

من هذا المنطلق أطلق اسم "كنز أتريوس" على المبنى. ويبدأ التخطيط المعماري للمقبرة بمنحدر طوله ٣٦ متر يؤدي إلى الواجهة الأمامية للمقبرة، وهي مبنية من الرخام الملون بالأحمر وبالأخضر، بينما البوابة الرئيسية للمقبرة تتكون من مدخل قائم على عمودين مزخرفين يعلوهما جملون مثلث الشكل كان يحيط به عمودان أقل حجماً من العمودين السفليين، الأعمدة المستخدمة هنا تعد أولى النماذج المبكرة للعمود الدوري القديم الذي يتكون من بدن مزركش قائم على قاعدة من ثلاث درجات يعلوهما تاج بيضاوي مزين أسفله ببعض الزخارف النباتية (البوص)، يؤدي هذا المدخل إلى الحجرة الدائرية التي يبلغ قطرها ١٥ متر، ويعلوها سقف مقبب وهو نظلم يوناني يعرف باسم corbelled تقوم فيه القبة فوق جدران المقبرة الدائرية دون فواصل، فجدران الحجرة تقل في الاتساع كلما صعدنا إلى أعلى، وبالتالي تتلاقى الجدران عند بؤرة السقف. ويتكون السقف المقبب دون أن تكون هناك فواصل أو دعامات تفصله عن الجدران مما يوضح محلية الطراز المعماري في مدينة ميكني في هذا العمل المعماري بصفة خاصة، والذي يمكن مقارنته بعمل آخر على نفس النمط في مدخل قصر Tiryns من حيث استخدام المداخل المثلثية الشكل (الجمالون)

وتستخدم الأفكار الهندسية العطرية للمواكبة مع طبيعة الصحور وحجرافية الموقع فى إنتاج طراز معمارى يوتكب هذه البيئة ويعبر عن شخصيتها، وهو ما يميز العمارة الميكينية إلى حد ما.

أسلوب العمارة اليونانية

يتميز أسلوب العمارة اليونانية - شأنها فى ذلك شأن جميع أنواع العمارة فى أى عصر - بحاجتها إلى مواد البناء المختلفة فى العصر الحديث مثلاً نستعمل الحديد والصلب والخرسنة والطوب والزجاج، وفى العصر الرومانى كسائر أنشاء متعلقات بتوسع حدد انقبة ونزوح تحمل الأعمدة.

بدايات العمارة اليونانية

لم تكن العمارة فى البداية منكرة فقد وضع اليونان الأحجار فوق بعضها مع مراعاة النسب فى البناء وكان هدفهم الرئيسى هو المظهر الخارجى للبناء وليس التصميم.

ولا نستطيع القول أن الإغريق كانوا يعرفون للسيطرة على مواد البناء فى بداية حياتهم وكما سبق القول أن العصر الميكينى لا يُعرف إلا من خلال المقابر المستديرة $\theta\omicron\lambda\omicron\varsigma$ وبوابة الأسد.

العمارة فى العصر المبكر

كسائر أحوالط فى العصر المبكر من الحجر وكان يوضع الحجر بطريقة معينة فى بعض الأحيان، وكانت الأساسات من الطوب المحفف فى الشمس Sun-dried brick وليس الطوب المحروق Burnt brick لذلك كان لايد من ليعاد الطوب عن الرطوبة وكان حجم هذا الطوب يتراوح بين

٦٠سم و ٤٠ سم فكان الحجر الالزام يجلب من الجبال المأورة؁ و يلميز الحجر الجيرى اليونانى Lime stone بأنه سهل الشكيل . كانت عملية نقل الحجارة عملية صعبة جداً خاصة إذا كانت الحجارة تلزم لساء ضخمة؁ أما الرخام فكان غير موجود بكثرة و غالى الثمن لذلك كان الحجر يلون بطبقة رقيقة من الجص وكانت اليونان غنية بمحاجر للرخام وقد اختلف أنواعه حسب تكويناته:

أ- رخام Hymmetus بالقرب من جبل Hymmetus فى أثينا ويعتبر هذا النوع ردى حيث تكون البلورات كبيرة الحجم وتميل إلى اللون الأزرق.

ب- رخام Pentelicos نسبة إلى جبل Pentelicos فى أثينا أيضاً. كان أبصر اللون وجرثباته نقيقة.

ج- رخام Paros نسبة إلى جزيرة باروس وهو ناصع للبياض من خصائصه أنه لامع وعند تعرضه للضوء يصيح شفافاً.

كان الرخام بطبيعة الحال يستعمل فى المباني الهامة وخاصة المباني الدينية مثل المعابد وكان يقطع إلى قطع مربعة وكانت هذه الحجارة ترص بجوار بعضها وتلصق عن طريق كماشات حديدية أو من الليونز بطريقة Ashler.

أما استعمالات القوس والسقف للمقبب dome فكانت نادرة للغاية فى بلاد اليونان ولدينا بعض الأمثلة منها فى العصر الكلاسيكى.

المنابع الأولى للعمارة الحجرية

تأثر فن العمارة اليونانية بالتأثيرات التي قدمت من لشرق في العريق الثامن والسابع ق.م. ولكن تطورت العمارة اليونانية في بداية الأسر مطريقه مترددة إلى أن كويت شخصيتها المميزة.

مباني الشرق الأدنى

كانت هذه المباني من اللطين المتجفف هذا الاساسات وإطارات الأنواب فكانت من الحجر.

وبالمقارنة مع من شمال سوريا نستطيع أن نمس التأثيرات الحديثة في الفن اليوناني نجد هناك استعمال النحت في واجهات المباني ومن أحسر الأمثلة على ذلك الإفريز Frieze الذي كان يقام في للقصور الإشورية في الجزء العلوي من المبني.

أما من مصر — التي كانت مانيها كلها من الحجر — تعلم الليونانيون القيمة الجمالية للأعمدة الحجرية وكذلك أشكالها ومن ها نفذوا فكرة جديدة في الأعمدة ولدينا في جزيرة كريت إفريز نحت صغير من العرر الثامن ق.م.

كان هذا الإفريز هو اللنواة الأولى للأفاريز الأيونية Ionic Frieze وفي جزيرة كريت أيضاً لدينا فاج عمود على شكل التحيل Palmette من الحجر وكان هذا النوع سائد في مصر.

هذه الأمثلة هي البدايات الأوني للعمارة الحجرية لبلاد اليونان والتي يمكن القول أن مصر كانت صاحبة الفضل على بلاد اليونان في البدء بالعمارة الحجرية سوف تظهر في بلاد اليونان وتدخل عليها تعديلات كثيرة

حيث أصبح هذا الفن أحد الحواجز الهامة التي وصلت إليها اليونان إلى درجة عالية من التقدم.

الإنجازات الأولى للعمارة اليونانية الحجرية

كان أواخر القرن السابع عصر إحصاء بالنسبة للعمارة اليونانية حيث أخذ الفنانون اليونانيون وصل إلى رعايته في القرن الثامن من نظريات وقيمها وعزل فيها.

وكانت هناك مشكلتان رئيسيتان:

الأولى: السيطرة على مسود البناء والسيطرة على مشكلة الصراع بين المكان وحجم البناء.

الثانية: تطويع مواد البناء الممتازة مثل المرمر والرخام والحجر الجيري ونذلك أصبح من السهل وضع أساسات قوية للمباني بعد ما كان استعمال الخشب والطوب المحرق والطير هو السائد وبدلاً من الأعمدة الخشبية ظهرت الأعمدة الحجرية.

ولكي نتحدث عن الإنجازات الأولى للعمارة الحجرية فلنبدأ من إلقاء الضوء على طرز الأعمدة المستخدمة في ذلك الوقت وتحليل حواصلي كل منها.

طرز الأعمدة

العمود هو أساس البناء في العمارة اليونانية ويتغير شكل العمود حسب تشكيله في أجزائه المختلفة من القاعدة حتى أعلى السقف وادراً كان هناك مزج بين أشكال الأعمدة لذلك يمكننا أن نجد تصميم أي مبنى إذا ما وجدنا بعض الأعمدة.

ومن أهم طرز الأعمدة التي استخدمت في العمارة الإغريقية:

١- الطراز الدوري Doric Order

من أهم صفات العمود الدوري أنه ليس له قاعدة وإنما يقف على الأرضية مباشرة وهي الدرجة العليا من طبقات البناء السقلى Fluting Crepidoma, Stylobate ويحتوى العمود على ٢٠ قناة غائرة على السطح التي تتفصل بعضها البعض عن طريق حافة حادة وفي أعلى العمود نجد حزين أو ثلاثة من الدوائر.

تاج العمود Capital

يتكون تاج العمود من حزين جزء مستدير Echinus وجزء مستطيل Abacus وعلى تيجان الأعمدة نجد جزء مستطيل يسمى Architrave وفوقه نجد ما يسمى الإفريز Frieze الذى يبدأ بجزء رأسى الشكل يسمى Triglyph وبين كل اثنين من الـ Triglyphs نجد بلاطة واسعة ملساء تسمى Metope التى كانت مملوئة أو مزينة بنحت بارز وبين الـ Architrave والإفريز نجد سحاف يسمى Taenia تحته جزء صغير ينبثق منه ستة نقاط تسمى Guttae، وفوق الـ Triglyph ثقل مساحه صغيرة ضيقة بارزة من المبنى تسمى Geison وعلى قاعدته تعلق بلاطة صغيرة تسمى Mutule التى تزين هي الأخرى بستة من Guttae وبعد ذلك نجد السقف الهرمى الذى يسمى Sima وهذه الـ Sima كانت تزين عادة برؤوس حيوانات كالأسد لظمان تسرب المياه إلى أسفل.

أمثلة على العمود الدورى

ومن خلال عدة أمثلة من نلمى نجد أن العمود الدورى كان له أشكالاً مختلفة وخاصة شكل القناح ممثلاً فى عمودى معبد أثينا الذى يرجع إلى ٦٠٠ ق.م حيث نجد أن القناح ذو حجم صغير بالنسبة للعمود.

أماكن انتشار العمود الدورى

من الجدير بالذكر أن العمود الدورى طبقاً لشكله هو اختراع فردى وهذه الأعمدة وجدت أشكال الفن اليونانى وبقيت مدة طويلة كما يدل الرسم.

نجد أن هذا العمود انتشر فى جنوب بلاد اليونان وكذلك فى المستعمرات الإغريقية فى الغرب (بلاد اليونان العظمى) وفى جزيرة صقلية.

وعدا المعبد المبكر فى حديقة ASSOS فى طروادة نجد أن هذا الطراز لم ينتشر فى شرق بلاد اليونان ولكن انتشر فى هذه المنطقة العمود الأيونى.

٢- الطراز الأيونى Ionic Order

كان العمود الأيونى أكثر تنوعاً من العمود الدورى وبعد مرور قرن من ابتكار العمود الأيونى نجد أنه يثبت مكانه على عكس الطراز الدورى وكان يوجد فى اليونان عدة مدارس فى مناطق كثيرة كانت تميز بين كل نوع من أنواع العمود الأيونى.

مكونات العمود الأيوني

العمود الأيوني في أساسه جزء من زينة المبنى في حين أن العمود الدوري كان هدفه حمل البناء فوقه، وكان العمود الأيوني مكملاً لزينة المبنى بالإضافة لتدعيم الهدف. كان للعمود الأيوني قاعدة على العكس من العمود الدوري وكان الجزءان المكونان للقاعدة محددين بقنوات عرضية حادة. كانت عدد القنوات الرأسية للعمود الأيوني ٢٤ قناة وهناك فرق آخر في القنوات أن القنوات في الطراز الأيوني أعمق من القنوات في الطراز الدوري وكذلك العمود الأيوني أقل سمكاً من العمود الدوري وأكثر رشاقة. وفي العصر الكلاسيكي كانت العلاقة بين محيط العمود من أسفل وطول العمود ١ : ٥ أو ١ : ٦ أما العمود الأيوني كانت نسبة ١ : ٨ أو ١ : ١٠.

تاج العمود الأيوني

يتكون من جزئين رئيسيين الأول هو Echinus وفوقه الـ Canabes وهو الجزء الذي ينحني في الوسط إلى أسفل ويكون به زخرفة حلزونية الشكل من الجانبين، ويربط التاج بالـ Architrave جزء بسيط الشكل وهو Abacus ويختلف العمود الأيوني عن العمود الدوري في أن الأيوني له وجهان في حين أن الدوري يَرى من كل اتجاه.

أما الأرشيتراف في الطراز الأيوني فيتكون من ثلاثة مساحات مستطيلة الشكل لثيقة يزداد اتساعها إلى أعلى أما الأجزاء التي تعلو العمود فله تقريباً نفس الصفات التي رأيناها في الطراز الدوري فيما عدا الاختلاف واحد وهو اختلاف هام جداً وهو أن الإفريز ليس مقسماً إلى أجزاء ولكن

يكون وحدة واحدة مترابطة (فيمكن تصوير قصة كاملة على الإفريز الأيونى).

أمكن انتشار العمود الأيونى

ظهرت في شرق اليونان عدة أنواع من الطراز الأيونى فمثلاً معبد إلموس للإلهة أرتميس كما تظهر وردة بجوار الشكل الحزوني الذى يشبه العيون. وفى جزيرة ساموس يختفى الجزء الذى يعلو التاج وفى أثينا يظهر الطراز الأيونى قبل نهاية القرن السادس ق.م وخاصة فى أعمدة الفزينة والأعمدة التى تقدم كقرابين مثل مدخل الأكروبوليس فى منتصف القرن الخامس ق.م وتتميز بوجود وردتين كبيرتين فى الشكل الحزوني للتاج، ولدينا نوع خاص من هذا الطراز فى معبد الإله أبوللو فى أواخر القرن الخامس ق.م. فى مدينة Passai جنوب أولمبيا حيث يعلو الحد العلوى من الحزون وبذلك ينضم أطراف الحزون إلى الداخل وتصبح المساحة ضيقة بينهما.

٣- الطراز الكورنثى Corinthian Order

ابتكر هذا الطراز الفنان كالبيما خوس وهو يفوق الطراز الأيونى فى أنه يعنوى على أربع واجهات وبذلك تظهر زخارفه من كل ناحية وأقدم مثال معروف لنا من هذا الطراز وجد فى معبد أبوللو فى مدينة باساي Passai فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م وخصائص هذا الطراز :
١- أنه يشبه الجرس المقلوب وكل التاج مزخرف بزخرفة الـ Acanthus وفى كل جانب تبرز ورقة أكانتوس تنتهى بنهاية حلزونية وفى القرن الرابع ق.م. نجد أن زخرفة هذا الطراز قد أصبحت أكثر جمالاً ولم يعد على التاج أى مساحة فارغة أو خالية مثل : تاج من

معبد الآلهة أثينا في تيجيا Tegea. في نهاية القرن الرابع والمصر الهلنستى استخدم هذا الطراز من الأعمدة وخاصة في المباني الصغيرة مثل المقابر المستديرة في مدينة هيرودوس وكذلك لديها ناح من معبد الإله أبوللو في مدينة Dydima بالقرب من ميليتوس ويتضح زخرفة هذا النوع من المقطع الموجود تحت التاج. أما الطراز الأخير في طرز الأعمدة فهو الطراز المركب الأيولي.

٤ - الطراز الأيولي Aeolic Order

هذا الطراز لم يكن منتشرأ في بلاد اليونان بالصورة التي وجدها في الطرز الأخرى ولكن اقتصر وجوده على شمال أرميا الصغرى وخاصة في Neandria, Laessa وهو يتكون من شكلين حلزونيين كل شكل منهم ينمو من العمود في ناحيتين وبينهم زخارف نباتية وأقدم مثال على ذلك يرجع إلى ٥٨٠ ق.م أو ٥٧٠ في مدينة Neandria وعاش هذا الطراز من ذلك الوقت حتى نهاية العصر الهلنستى وبالرغم من تشابه هذا الطراز مع بعض الأعمدة المصرية إلا أنه يبدو أن هذا التاج قدم من سوريا وفينيقيا وهناك نظرية تقول أن هذا الطراز من الأعمدة كان الأسس في اختراع التاج الأيوني ذات الحلزونات ولكن هذه النظرية لا تعتمد على أساس من الصحة لأن الطراز الأيولي ظل مستعملاً جساً إلى جنب الطراز الأيوني رغم أن الطراز الأيوني كان أحمل في الشكل.

المعابد اليونانية

كان المعبد كما نعرف هو منزل الإله وكان يسمى عند الإغريق Oikos وهذا الاسم الذي كانوا يطلقونه أيضاً على منازلهم وجاء تطور المعبد اليوناني مع لزيادة الاهتمام بتماثيل الإلهة التي توضع في المعبد.

تطور المعبد الإغريقي

١- في بداية الأمر بنى اليونانيون المعبد كمَنْزِل حجري يحتوى على تمثال الإله الذي كان ينظر إلى مدخل المعبد خلف المذبح الذي كان يمثل محور الارتكاز في المعبد.

٢- لم تكن صور الإله على شكل شخص ولكن في بعض الأحيان كانت عبارة عن حجر بسيط مغطى ببعض الثياب وبعد ذلك أصبحت تماثيل الإله أضخم وأفخم وهناك بعض الأعمال من الذهب والعاج والمواد الثمينة صنعت على يد أكبر للفنانين في كل عصر.

٣- كانت المعابد تتجه في العادة إلى الشرق (مدخلها إلى الشرق) وكانت هذه العادة تتغير إذا كان المكان غير مناسب لوجود جبال مثلاً أو أنهار أو متعدرات فكان المدخل يوضع في اتجاه آخر وهو الاتجاه الغربي.

٤- كان الشكل الأساسي للمعبد يشبه المنزل وهذا الشكل تطور من المبجاريون وهو شكل المنزل في العصر الحجري وكان عبارة عن حجرة مستطيلة يقف أمامها عمود أو عمودين ويكونوا بذلك صالة أمامية للمنزل.

وقسبل أن تتناول للمعابد اليونانية للمختلفة معرض بصورة سريعة
بعض الملاحظات:

- كان المعبد على شكل مستطيل يحوطه فى كثير من الأحيان صف واحد من الأعمدة وفى بعض الأحيان صفان وكانت المسافات بين هذه الأعمدة متساوية وكان الداخل إلى المعبد يصعد عدة درجات التى تكون أساس المعبد Stylobate ثم يجتاز الأعمدة الأمامية ثم يصل لمصالة عرضية وهى الپرسقىل Peristyle. ثم يدخل للجزء الرئيسى فى المعبد وهو عبارة عن حائطين ينتهيان بقمود مربع وفى الوسط نجد عمودين المدخل اللذان يؤديان إلى حجرة صغيرة تسمى Pronaos ثم منها عن طريق باب إلى الحجرة الرئيسية للمعبد وهى حجرة العبادة التى تسمى Naos أو Cella . وكان بهذه الحجرة عادة تمثال الإله وخلف هذه الحجرة توجد حجرة مغلقة من ناحية الـ Naos ومفتوحة من الجهة الأخرى المقابلة لمدخل وهذه الحجرة تسمى الحجرة الخسفية وهى Opisthodomos وكانت تستعمل لحفظ القرابين والهدايا المقدمة إلى الإله ويأخذ مدخل هذه الحجرة شكل مدخل المعبد.

المعبد الدوري في اليوناني حتى القرن الخامس ق.م

وأقدم معبد يوناني محفوظ لنا من مدينة Thermos ترموس في أثروريا وهو معبد الإله أبوللو .

وكان يتكون من حجرتين الأولى هي الحجرة الرئيسية وكانت بدون Pronaos وكانت مقسمة إلى جزئين عن طريق صف من الأعمدة يقف للوسط والحجرة الخلفية كذلك مقسمة إلى جزئين عن طريق عمودين في الوسط.

ومن أوائل القرن السادس لدينا معبد الإلهة هيرا في أوليمبيا الذي يبلغ بُعْده ١٨×٥٠م ومحاط بسنة أعمدة في الجهة للمعرضية و ١٦ عمود في الجهة الطولية.

وهنا تظهر ملامح جديدة للطراز الدوري فنجد أن صف الأعمدة في الوسط يحتل ويحل محله في Cella صفان في الأعمدة التي تركز على الحوائط العرضية.

وكان الشكل السائد للأعمدة في العصر الأرخي هو ٩×١٦ أعمدة، أما معبد أبوللو في كورنثة فيرجع إلى ٥٤٠ ق.م وكان مكوناً من ٦×١٥ عمود وأساساته تشبه معبد هيرا في أوليمبيا ولكن مع فارق واضح وهو وجود حجرة في الوسط كان بها تمثال الإله وكان مدخلها من الحجرة الخلفية للمعبد وهذه الحجرة مقامة على أربعة أعمدة.

ورغم صغر معبد أفايا Aphaia في إيجينا Aegina الذي يرجع للقرن الخامس ق.م. وأبعده ٢٦×١٥ م. الأعمدة ٦×١٢ عمود فإنه يحتوى على شيء جديد وهـ أعمدة الحجرة الداخلية كانت مكونة من طابقين

والمتمرت عادة استخدلم طنانقين من الأعمدة فى الحجره الوسطى حتى منتصف القرن الخامس ومثال على ذلك معبد زيوس فى أولمبيا .
وفى أركاديا Arkadia لدينا معبد الإله أبوللو فى مدينة Passai الذى بناه المهندس المعماري بوزانثياس من Iktinos وهو الذى بنى أيضاً معبد البارثون وهذا للمعبد يحمل طريقة جديدة فى بناء الحجره الوسطى cella وكانت أعمدته أيونية وعدها ١٥×٦ عمود وقد صمم المهندس هذه الأعمدة على هيئة أنصاف أعمدة تلتصق بجدار الـ Cella والشيء الغريب فى هذه الحجره هو وجود عمود فى الوسط على الطراز الكورنتى من الناحية الجنوبيه أمام حجره خلفيه يوجد بابها فى الناحية الطولية للمعبد جهة الشرق.

وربما كان هذا التقسيم ملحاً لوهوع المعبد فى أحضان جبل Lykaion حيث أن تمثال الإله لم يكن موجوداً فى مكانه الطبيعى نظراً لوجود العمود الكورنتى فى الوسط ووضع المهندس فى الحجره العلوية المفتوح بابها إلى الشرق وهذا هو أول شكل من هذا الطراز فى المعابد فى العمارة اليونانية.

معبد البارثونون

خصص معبد البارثونون للإلهة أثينا بارثينوس (العذراء) وكان يقع على الأكروبوليس فى أثينا.

صمم هذا المعبد المهندسان اكتيوس Aktinos وكاليكراتيس Kallikrates بالاشتراك مع النحات فيدياس Phidias فيبلغ طول المعبد ٧٠×٣١ م وبعده ١٧ عمود طسولي و ٨ عرضى أى ٤٦ عمود وقد بلغ الطراز الدورى فى هذا المبنى ذروته ولو أنه لم يلتزم مائة فى المائة

بالطرار الدورى إلا أننا لا نجد جمال هذا المعدد ونقته فى أى أماكن أخرى وقد بنى هذا المعدد من التبرعات التى قدمها حلفاء أثينا لحمايتهم وكان هذا للمعدد رمز الحجر والكبرياء أكثر منه رمزاً للورع والإيمان. وقد ظهرت فى هذا المعدد عدة مميزات معمارية جديدة على العمارة اليونانية منها:

أ- يصل القطر العلوى للعمود $4/3$ قطره عند أسفل للبدن لتفادى ظهور العمود نحيفاً.

ب- كانت أعمدة الأركان أكثر سمكاً من باقى الأعمدة لتفادى خداع النظر.

ج- تقل المسافة الفاصلة بين عمود الركن والعمود التالى له من كل جانب حوالى 24 بوصة عن غيرها من المسافات وذلك لإيجاد تناسب بين أعمدة الروايا وباقى الأعمدة.

د- مراعاة أن تميل الأعمدة للدخل ميلاً بسيطاً عن معدل إقامتها رأسية لإحداث نوع من التعادل مع ميل الخطوط الرأسية.

هـ- مساحة البلاطة الملساء Metope الوسطى فى الإفريز أكبر حجماً من غيرها تجنباً لخداع النظر.

و- يميل الجمالون للدخل بحوالى 13.5 درجة وهى درجة ميل لا تسمح بان تلقى الكرانيش بظلها على المنحوتات الموجودة داخل الجمالون.

وقد استغرق بناء هذا المعدد حوالى ١٥ عاماً فى الفترة من ٤٤٧ - ٤٣٢ ق.م. فى فترة حكم بركليس وكان المبنى بالكامل من المرمر وكانت الوجهة مكونة من تسامى أعمدة وكانت تكون واجهة متسعة وكانت تبدو للواجهة كأنها مكونة من صفين من الأعمدة لأن أعمدة المبنى الداخلى كانت لا تقف على مستوى واحد مع أعمدة الواجهة وكانت الصالة الداخلية مقامة على دورين من الأعمدة وفى العرب كانت تقع الحجرة الخلفية للمعدد

Opisthodomos وبها أربعة أعمدة يحتمل أن تكون أبوية. وتعكس منحوتات معبد البارثون التي قام بنحتها الفنان العظيم فيدياس Phidias مسدى للعظمة والشراء في بناء هذا المعبد حيث تظهر روائع فنية من المنحوتات سواء على الجمالونات أو الأهاريز فضلاً عن تمثال الإلهة أثينا بارثينوس في الحجرة الرئيسية للمعبد والذي كان يمثل نقلة فنية خطيرة في عالم النحت في بلاد اليونان في العصر الكلاسيكي.

المعابد الأيونية حتى القرن الخامس ق.م

نلاحظ في المعابد الأيونية أنها في الجوهر أغنى ومتعددة للجوانب عن المعابد الدورية رغم أن السكّر الأساسي لها لا يختلف عن المعابد الدورية وإذا تحدثنا عن النظام الأيوني فتكون منطقة شرق اليونان هي الشواهد التي انطلق منها هذا الطراز.

فقبل منتصف القرن السادس صمم المهندس ثيودوروس وبريوكوس في جزيرة ساموس معبداً ضخماً للإلهة هيرا وهو ما نسميه معبد هيرا الثالث حيث أقيم هذا المعبد على أبقاض معبدتين لهذه الإلهة في العصر الجومترى وهو معبد ١، ٢.

معبد الإلهة هيرا رقم ١

هذا المعبد طوله ١٠.٥م وعرضه ٥.٢م ومكوناً من ٨ - ١٠ × ٢٦ عمود وكان هذا المعبد أول بناء أيوني صمم وتعكس أساسات المعبد طبيعة المعبد الأيوني وهي وجود صفان من الأعمدة تحيط بالمبنى كله وهو ما نسميه Pseudo-diptych ويحتمل أن معظم معابد غرب بلاد اليونان تعكس هذا الطراز للمعبد الأيوني.

معبد الإلهة هيرا رقم ٢

كان هذا المعبد محاطاً بصعين من الأعمدة الأول عبارة عن ٥٦ عمود ووجد أن المهندسين قد حذف عمودين من واجهة المعبد حتى تأخذ الواجهة شكلاً متناسقاً مع أعمدة المبنى الداخلي وأعمدة الصف الداخلي عبارة عن ٤٨ عمود، ٨ × ١٩ أعمدة وأما الحجرة الأسامية والرئيسية للمعبد فكانت مخصصة إلى ثلاثة أروقة عن طريق صعين من الأعمدة.

معبد إلهة أرتميس في إفسوس

يعتبر هذا المعبد من أشهر المعابد الأيونية اليونانية على الإطلاق وقد قام ببنائه مهندس من كوسوس هو Chresiphron وساعده ابنه ثيودوروس الذي اشرف على اكتمال المبنى وكانت أبعاد المبنى ١١٥ × ٥٥ م وهذا المعبد يشبه في أسامه معبد الإلهة هيرا في ساموس ولكن كانت واجهة معبد أرتميس إلى الغرب وتحتوي الواجهة على ثلاثة صفوف من الأعمدة كانت ٢٦ × ٨ عمود في الواجهة، ٩ في الخلف، وهي الترق كان هناك صفين من الأعمدة كل صف منهما عبارة عن ٩ أعمدة وكانت الأعمدة الثلاثة للحجرة الخلفية تظهر كصف ثالث مثل الواجهة واستمر بناء هذا المعبد فترة تزيد عن مائة عام، وكانت أعمدة هذا البناء مزخرفة بصور نحتية ترتفع أكثر من مترين في كل عمود.

معبد الأرخثيون

يعتبر معبد الأرخثيون على الأكربوليس في أثينا من أجمل وأغرب المعابد الأيونية وقد بدأ في بناءه للمعبد فيما بين ٤٢١ - ٤١٤ ق.م. وانتهى العمل فيه ٤٠٦ - ٤٠٥ ق.م وقد زاد من صعوبة المهمة التي قام

بها مهندس هذا المعبد وعودة المطمح على الأكروبول وقد تغلب المهندس المعماري على هذه الصعوبات بأن صمم المعبد على ثلاثة ارتفاعات وبدون نظام معين وأمام الحجرة الرئيسية في للشرق كانت هناك صالة أمامية ذات ٦ أعمدة وعلى مستوى أعرق تقع الصالة الشمالية وبها أيضاً ٦ أعمدة أربعة في الواجهة و ٢ في الناحية العرضية ومن هذه للصالة الشمالية يدخل الزائر إلى حجرتين صغيرتين كانت بها مذابح صغيرة وكما قلنا من قبل يحتوي هذا المعبد على ظاهرة نادرة وهي وجود أعمدة على شكل نساء في الجزء الجنوبي منه وهي شرفة سقفها محمول على ستة عمالقة لفستيات متدثرات برداء كثيف يحملن فوق رؤوسهن تيجاناً محلاة بزخارف نباتية مربعة تعمل فوقها العارضة الأيونية الثلاثية. وتعب لفستيات على مرتفع صناعي وسميت هذه التيجان الحاملات للسقف باسم حاملات القرايين Caryatides. وكانت تقام للشعائر المقدسة للآلهة المدينة في هذا المعبد.

المعابد في العصر الكلاسيكي

والعصر الهلنستي

في هذه الفترة أصبح الشاغل الوحيد للعمارة هو زيادة ضخامة المباني وأشكال للزينة بها وأما التصميم فلم يختلف كثيراً عن الطريقة المألوفة وفي هذا الوقت أعيد بناء المعابد الأرخية وشجع الحكام في العصر الهلنستي على ذلك وساهموا بأموال طائلة وقد خرجت لنا عدة مباني رائعة من هذه الفترة وقد تحول للمعماريون في هذا العصر إلى تخطيط المباني العامة والخاصة لأن المباني الدينية التي ظهرت في العصر الكلاسيكي كانت تكفي للحاجة الدينية ولما كان المهندسون قد وصلوا في تخطيط المعابد في

ذلك الوقت إلى قدر عظيم من الكمال في الناحية الهندسية فقد اتجهوا في هذا العصر إلى زيادة زخارف المباني خاصة وأن الثراء الذي ظهر في الممالك الشرقية في ذلك الوقت قد ساعدهم على ذلك ونتج ذلك تلاحظ تدهوراً في الناحية الفنية والكمال الذي شاهدناه في العصر الكلاسيكي. وليس غريباً في ذلك العصر أن يقتضى الطراز الدورى من الأعمدة بقوته الهائلة ويحل محله الطراز الأيونى والكورنثى لدرجة أن هذين الطرازين استعملوا في بعض المعابد الدورية ولا نجد جديداً في المعابد الدورية في القرن الرابع ق.م.

١- معبد الإله أثينا في Tegea نجد أن التصميم لا يختلف عما عهدناه ولكن نجد تيجان أعمدة كورنثية للأعمدة المتوسطة بالحائط.

٢- في العصر الهلنستى أعيد بناء معبد أرتميس القديم في إفسوس الذى دمر عن طريق حريق شب فيه وأعيد بنائه على مستوى أعلى من المستوى السابق بنفس التخطيط والشكل حتى أن الأعمدة كانت تحتوى أيضاً على زخارف بحثية عبارة عن تماثيل الأشخاص بكامل حجمها الطبيعي محفورة على بدن الأعمدة أعلى القاعدة مباشرة.

٣- تم صنع تمثال آخر لهذا المعبد في العصر الهلنستى للإلهة أرتميس إفسيا التي كانت تظهر ولها أكثر من عشرة تديان تغطي الصدر من الأمام.

٤- ومن أشهر المعابد في العصر الهلنستى معبد الإله أبوللو في ديدىما Didyma بالقرب من ميلتوس وبدأ في بنائه عام ٣١٠ ق.م وطوله ١٠٩ × ١٠٠ وأعمدته ١٠ × ١٠ عمود وهو يشبه في تخطيطه شكل المعبد الأرخي.

وصف المعبد

- أ- كان المعبد محاطاً بصفيين من الأعمدة وكانت الحجرة الرئيسية محاطة بأعمدة مربعة ملتصقة بالجدار وتشبه هذه الحجرة القناء في المنزل.
- ب- داخل هذه الحجرة كان هناك حجرة على الطراز الأيوني ولها واجهة مكونة من ٤ أعمدة.
- ج- بين الحجرة الرئيسية والصالاة الأمامية كانت توجد صالة ذات صوتين لها سلالم مفتوحة على الحجرة الرئيسية للمعبد وبلغت زخارف هذا المعبد درجة كبيرة من النصور الفني والزخرفة الفنية.

المذابح

كان المذبح وليس المعبد هو المحور الرئيسي التي تدور حوله العقيدة اليونانية وبقصد بذلك القربان، لذلك كانت هناك أماكن للعبادة ليست بالضرورة معابد وكان لابد من اجتوائها على مذبح ففي أوليمبيا على سبيل المثال كان المكان المقدس ليس معبد زيوس الضخم والمذبح المقام به ولكن المذبح القديم الذي وجد بمفرده قبل بناء هذا المعبد بوقت طويل. ونلاحظ أن المصنّاع الذي تصور تقديم القرابين في فن رسم الفخار كانت كثيراً ما تترك المعبد أو على الأكثر تدلل عليه بعمود واحد فقط ولكن تصور تقديم القرابين بالتفصيل أي صورت المذبح وتمثال الإله كاملاً في الصورة. وكان المذبح يوجد عادة في شرق المعبد وعند المنخل وكثر المذبح النسيط يتكون من فرن مفتوح فوق كتلة من الحجر يحرق عليه القربان حيث يتصاعد دخان القربان إلى الآلهة في السماء، أما آلهة الأرض والعالم السفلي فكانت تحرق للقرابين لهم في حفرة أرضية.

وقد تطورت المذابح الأيونية خاصة في شرق بلاد اليونان إلى مباني ضخمة تحتوي على سلالم أمامية التي يصل للمرء عن طريقها إلى مكان واسع محاطاً بالجدران التي عليها بعض الزخارف.

ومن أشهر المذابح على الإطلاق: مذبح زيوس في Pergamon والموجود الآن في متحف برجامه ببرلين الشرقية وكان هذا المذبح يقف بمفرده في الهواء أيضاً وليس بجوار معبد ويبلغ طوله ٣٦م وحول الشرفة العليا كان هناك صف من الأعمدة يحيط بالمذبح بالكامل وكان الإفريز الذي تحت هذه الأعمدة مزيناً بالزبداء من النحت وتصور الصراع بين الآلهة والعمالقة.

وقد بدأ في بناء هذا المذبح عام ١٨٠ ق.م وانتهى تحت حكم الملك أثالوس الثاني في الفترة من ١٥٩ - ١٣٨ ق.م وبينما كان مذبح زيوس في برجامة أضخم المذابح في الشرق كان هناك مذبحاً ضخماً في سيراكوز للإله زيوس بناء هيرون Hieron الحادى عشر من جبالاً وبلغ طول هذا المذبح ٢٠٠ م وكان يتسع لتقديم ٤٠٠ ثور في الاحتفالات الدينية.

ومن المباني التي لها وضع خاص مبنى ديني لا يحوى تمثال لإله وإنما عبارة عن حجرة لإقامة الشعائر الدينية المرتبطة بعبادة الآلهة ديمتر و Kore كورى وهذه الشعائر كانت تسمى Mysteries وكانت هذه الشعائر تتطلب حجرة مغلقة ذات مقاعد للجلوس لتمارس هذه العبادة وكان يوجد ما يشبه حشبة المسرح في وسط الحجرة.

ونطلق على هذا المبنى Telesterion وكان هذا المبنى عبارة عن حجرة مربعة ذات مداخل عديدة ويتقدم هذه الحجرة صالة أعمدة ومن أشهر المباني المحفوظة لنا في Eleusis والذي عهد يركليس بتصميمه إلى المهندس Iktinos الذي وضع تصميم البارثون وفي هذا للمعد صمم المقاعد على الجوانب وفي الوسط صعين من الأعمدة يدوران حول الحجرة.

أما في القرن الرابع ق.م فقد أعيد تصميم هذا المبنى وبقيت المقاعد في الجوانب الأربعة، أما الأعمدة فأصبحت ٤٢ عمود أى ٧×٦ عمود وفي الوسط كان يوجد ما نسميه المنصة.

الخزائن

بداية من العصر الأرخي كانت المدن اليونانية تحفظ التقدّمات المقدّسة والقرايين الحاصّة بكل دولة في الأماكن المقدّسة ذات الصّفة العالميّة مثل دلفي وأوليمبيا. وكانت هذه الخزائن تأخذ شكل المعبد الصّغير ولم تكن هذه المباني معنّدة وبكى كانت أماكن لحفظ القرايين الصّغيرة التي تخص دولة معيّنة أو أشخاص مثل الملوك والحكام وما إلى ذلك وكانت هذه المباني ذات زخرفة غنيّة وتأخذ عادة شكل مبحّارون وهو المنزل في العصر الميكيني.

وهذا المبني يتكوّن من حجرة مستطيلة الشكل ولها صالة أماميّة بها عمودين عند المدخل.

ومن أشهر الخزائن النورية هي خزينة Sikyon لما بها من زخارف نحتيّة وبنيت على الطراز الدوري.

كان هناك العديد من الخزائن للدول اليونانية وقد حفظ لنا عشر خزائن وكانت هذه الخزائن تتّبع شكل المعبد الدوري الصّغير وأحمل هذه الخزائن هي الخزينة المقدّسة من أمالي مدينة Gela التي بنيت عام ٤٩١ ق.م.

أما أشهر الخزائن الأيونية والتي بنيت على الطراز الأيوني فهي خزينة Siphnos وتعتبر هذه الخزينة من أحسن الأمثلة التي حفظت لنا وقد قدّمها أهل جزيرة Siphnos في عام ٥٢٥ ق.م وحلت تماثيل الفتيات محل العمودين الأماميين وقد زخرفت هذه الخزينة بزخارف نحتيّة غنيّة على جانب الطريق المقدّس في دلفي والذي يؤدي إلى معبد الإله أبوللو وكذلك في مدخل الإستاد الأولمبي.

المسارح

كان الرقص من أهم ما يميز الاستعراضات اليونانية القديمة لذلك كان شكل المسرح البسيط ليس أكثر من مقاعد بسيطة تحيط بمكان الرقص الذى سسميه Orchestra وليس مثل المسرح الحديث فى وقتنا الحالى الذى تصمم مقاعده من ناحية واحدة أمام خشبة المسرح. وبمرور الوقت كثرت أهمية الحديث بين الناس والراقصين لذلك أغلقت ناحية من المساحة المخصصة لراقصين ببناء مرتفع يمثل الخلفية وفى البداية استخدم الناس المساحة التى أمام هذا البناء كخشبة للمسرح أما أماكن الجلوس فأصبحت تشغل أكثر من نصف الدائرة حول الأوركسترا. هذه المساحة المخصصة للمقاعد Cavea وكان يستلزم وجودها فى مكان على منحدر تل أو فى بطن جبل كى يساعد ذلك فى وضوح أصوات الممثلين عن طريق صدى الصوت المنبعث من الطبيعة ويرجع أصل وحود المسرح اليونانى إلى الاحتفالات الدينية التى كانت تقام للإله ديونيسوس فى القرن السادس ق.م وكما قلنا كانت المقاعد تبنى بشكل دائرى وفي المسارح الضخمة كان يوجد ممرات بين الطوابق للوصول إلى الدرجات العليا وتسمى هذه الممرات Diazoma ويتخللها ممرات رأسية تسمى Paradoi. وفى الوسط كان يوجد عدة مقاعد من الرخام تستعمل لكار الشخصيات ولكهنة أمام الأوركسترا، وكانت مساحة المسرح غير مغطاة لذلك لم يسمح ذلك بوجود بناء معمارى ولكن الشيء الوحيد الذى كان يسمح بزخرفة معمارية هى الممرات التى تؤدى من الجوانب إلى Cavea والأوركسترا واستخدمت هذه الممرات لدخول المشاهدين والممثلين وخروجهم. ولما كانت القطع المسرحية فى أصلها مرتبطة بالعبادة فقد كان من الطبيعي

وجود معبد صغير بالقرب من مبنى المسرح وكذلك وجود مذبح أمام المعبد.

مسرح ديونيسوس في أثينا

يوضح لنا مسرح ديونيسوس في أثينا تطور المسارح اليونانية فقد بنى هذا المسرح في القرن السادس ق.م على المنحدر الجنوبي الشرقي في أثينا.

وصف المسرح

كان عبارة عن أوركسترا دائرية ولم يكن هناك مكاناً حقيقياً للجلوس وفي القرن الخامس ق.م استلزمت أحداث المسرحيات المعقدة وجود حائط خلف الأوركسترا لمساعد علي فهم الموقف في المسرحية. في نهاية هذا القرن تم نقل الأوركسترا إلى بطن الجبل قليلاً فسمح ذلك بوجود صفوف من المقاعد وكانت المقاعد السفلية من الرخام والصفوف التي تليها من الخشب وفي أعلى المدرجات كانت المقاعد منحوتة في الأرض أما الحائط الخلفي وراء الأوركسترا فكان يختم حرسين من ناحية المسرح:

١- كان يمثل خلفية العروض المسرحية.

٢- من خارج للمسرح حيث كان يمثل رواقاً للأعمدة خاص بمعبد الإله ديونيسوس إله المسرح. وبعد ذلك في القرن الرابع أعيد بناء هذا المسرح وأصبحت المدرجات أوسع وأعلى وتبلغ لـ ١٧ ألف متشاهد وأحتوى البناء الحديد على أجزاء أخرى ملحقة أمام الحائط الخلفي تسمى Skene.

وقد استعملت هذه الأجزاء لموضع بعض اللوحات التي ترتفع إلى أعلى وتنزل إلى أسفل بعد انتهاء المسرحية لكي يختفى وراءها الممثلين لاستخدامها في تغير ملابسهم بين الفصول ولعمل المكياج اللازم لكل دور من الأدوار.

مسرح إبيداوروس

من أجمل المسارح اليونانية المحفوظة لدينا حتى الآن مسرح إبيداوروس القاصص يصعد الإله أسكليبيوس إليه الطلب ويرجع إلى القرن الرابع ق.م ويتمتع مدرجاته لحوالي ٣٠ ألف مشاهد ويحدثنا المؤرخ Pausanias عن المهندس الذي بنى هذا المسرح وهو Polykretus ويمتاز هذا المسرح بوجود صفوف أمامية خاصة للطبقات العليا من الشحنة والحكام والموظفين للرسميين وكان مقاعدهم تختلف عن باقي المقاعد حيث كان لها مساند وفي بعض الأحيان كان يكتب أسماء كبار المشاهدين على هذه المقاعد.

وقد حفظت لنا بعض المسارح اليونانية في المناطق العديدة مثل سيركوز وديلوس وإلثيريا وإفسوس وبرجامة.

الأمكان الرياضية

كانت المسابقات تقام في بلاد اليونان ليس على شريط بيضاوي مثلاً هو متبعاً الآن ولكن على شريط مستقيم ينحني في نهايته لذلك فإن شكل الإستاد Stadion اليوناني عبارة عن مبنى طويل رفيع يحيط بالشريط السابق الذي يبلغ طوله ١٩٢م وكانت مدرجات الإستاد في بدء الأمر عبارة عن مدرجات من الطين وبعد ذلك أصبحت تُبنى من الرخام والأحجار ونوازي هذه المدرجات شكل شريط المسابقات الذي كان ينتهي بنهاية نصف دائرية أو نهاية مربعة من أحد الجوانب، أما نهاية للشريط من الجانب الآخر فكان يأخذ شكلاً معمارياً.

ولحسن مثال على ذلك الإستاد الرياضي في أثينا الذي أعيد بنائه على الطراز للقديم في عام ١٨٩٦م لكي يقام به أولى الألعاب الأولمبية الحديثة ومن المعروف أن الألعاب الأولمبية أقيمت لأول مرة في مدينة أوليمبيا عام ٧٧٦ق.م.

أما الألعاب التي تتطلب مكاناً مغلقاً مثل المصارعة والملاكمة وما إلى ذلك فكانت تقام في مباني تسمى Palaestra وكانت عبارة عن مبان مربعة الشكل مسقوفة.

للسوق

كان السوق (الأجورا) مركزاً للنشاط الحيوي لأية مدينة يونانية ويعتبر أهم مركز للتجمع وقلب المدينة العالي حيث كان مكاناً للتجمعات الخاصة بالحياة اليومية والحياة العامة ويجتمع فيها الناس ل يناقشوا الأمور السياسية

ويتمهروا على أحر الأبناء أو يقتطعون بعض الشعر هذا إلى جانب الوظيفة الرئيسية للسوق وهي البيع والشراء.

وكما يعتقد اليونانيون القنماء أنه لا يجب أن تكون هناك مدينة يونانية متحصنة دون أن يكون لها سوق إذ أب بالنسبة لسوق أثينا فيعتبر من أهم الأسواق.

سوق أثينا

يعتبر من أهم الأسواق التي عرفتها بلاد اليونان طوال المصور التاريخية وكان هذا المكان في البداية مكاناً لاجتماع الأكليزيا حتى أواخر القرن السادس ق.م حيث انتقلت اجتماعات مجلس الشعب إلى أماكن أخرى.

في هذا السوق أقيمت أقدم المباريات الرياضية وكذلك مسابقات الرقص واللعناء واحتفالات الأعياد الأخرى، أما أهم شوارع المدينة فيجب أن يمر بوسط هذا السوق.

كانت المسافات تقاس من مركز هذا السوق حيث يوجد المذبح ولم تكن للسوق في أثينا مركزاً رئيسياً لمدينة أثينا فحسب بل لمنطقة أتিকা بالكامل.

الأروقة

ومن أهم المباني الملحقة بالأسواق ما نطلق عليه رواق الأعمدة Stoa ويوجد العديد من هذه المباني في العمارة اليونانية فقد كان الرواق عبارة عن بناء تقف فيه الأعمدة في صفين وكانت هذه الأعمدة في البداية من الخشب وتوجد هذه الأعمدة بطول المبنى ومن أقدم هذه الأروقة التي وجدت في بلاد اليونان هو الرواق الذي وجد في ساموس بجوار الهيريون

(معبد هيرا فى ساموس) وقد تنوعت أغراض استعمال هذه الأروقة حيث أصبحت تتناسب مع المكان الذى أقيمت عليه وكانت تستعمل كمخزن لحفظ التماثيل والهبات التى تقدم للإلهة ومنها ما كان يستعمل كمعرض للبضائع إذا كان يلحق بهذه الأروقة دكاكين صغيرة فى الحائط الخلقى.

كان الرواق يستعمل أيضاً كمكان ليحتوى به الناس من المطر أو من حرارة الشمس، وهذا الغرض الأخير يعتبر الغرض الرئيسى الذى من أجله بنيت هذه الأروقة.

كان الرواق يستعمل أيضاً مكاناً لاسترخاء المرضى كما هو الحال فى الرواق الذى وجد فى مدينة إبيداوروس بالقرب من معبد أسكليبيوس وكان لرواق أحياناً يستخدم كمكان لإقامة بعض الاحتفالات التى تقام فى الهواء الطلق أمام المعابد كما فى منطقة أرجوس أو للاحتفالات ببعض المناسبات مثل الانتصار فى المعارك الحربية كما حدث فى مدينة دلفى.

نجد فى بعض العصور اللاحقة أنه قد أصبحت بعض الحجرات الخلفية التى كانت تستعمل كحجرات للنوم والطعام كما حدث فى الرواق الذى أقيم بجانب معبد الإلهة أرتميس فى منطقة أتكا. وإذا كان الرواق قريباً من المسرح فكان يستخدم كمكان للاستراحة بين فصول المسرحيات التى كانت تمثّل على المسرح. أما أشهر الأروقة فهو الرواق الذى أقيم فى سوق أثينا فى القرن الخامس ق.م ويسمى الرواق المزخرف حيث استعمل كمعرض لملوحات للفنية لمشاهير الفنانين فى القرن الخامس ق.م وكان يجتمع فيه الناس أيضاً وله أغراض كثيرة منها:

١- مناقشة الأمور السياسية.

٢- حضور بعض القضايا التى تناقش هناك.

وهو يتكون من صعد أعمدة خارجي على الطراز الدوري وصعد داخلي على الطراز الأيوني ولهذا كانت تبدو أطول من الأعمدة الأيونية. وكسان هناك أروقة تقام على طابقين حتي يكون هناك مكان متسع للكثير من الزوار ومثالاً على ذلك الرواق الذي أقيم في العصر الهلنستي في سوق أثينا الذي بناه الملك أتالوس Attalos ملك برجامه في منتصف النصف الثاني من القرن الخامس ق.م. واستخدم كمتحف لدراسة للدراسات الكلاسيكية وذلك بعد إعادة بنائه وفي الخلف كانت توجد بعض الحوانيت التي تستخدم كمحازير. إلى جانب هذه الأروقة التي توجد في سوق أثينا هناك أروقة أخرى مثل رواق الإله زيوس والرواق الملكي.

المنازل

بالرغم من وجود مباني عامة كثيرة في أثينا كالتي ذكرناها من قبل سواء كانت مباني عامة أو مباني دينية فإننا نعتقد أن وجود المباني الخاصة بالسكان في هذه المنطقة كان أمراً حتمياً ويبدو أن الشوارع في أثينا كانت ضيقة ومتعرجة.

كانت المنازل الخاصة هي أثينا تتكون من طابق واحد وقد ذكر بعض الكتاب أنه كان توجد مباني مكونة من عدة طوابق ويمكننا أن نطلق عليها المساكن الشعبية لأن كانت تسكنها الأسر الصغيرة وتعرف هذه المباني باسم Donoikia. ومن معلوماتنا عن المجتمع اليوناني القديم نعرف أن المرأة كانت تقيم دائماً في المنزل وأما الرجل فكان يقضي معظم وقته في الخارج خاصة في السوق ولا يعود إلى المنزل إلا لتناول الطعام أو النوم فبسط ونعرب أنه كان يوجد في بعض الأحيان حراس يقومون بحراسة المساكن العامة والشوارع وكانت معظم المباني بسيطة الشكل من الطين

والطوبوك وكما ذكرنا كانت الشوارع ضيقة حيث وصف أحد الكتاب الطريق الموصّل لأعلى الأكربول بأنه يسمح فقط بمرور خمسة أفراد. ولكن عن الرغم من وجود مساكن صغيرة كثيرة كان هناك منازل الأغنياء حيث كان يحصّون حديقة داخل القبة وذلك لحب اليونانيون للهواء الطلق وكانت أغلب المواد المستخدمة في هذا البناء من الطوب وكانت بعض العوائق من الخشب أما السقف فكان يغطى بالفخار المحروق أو الخشب.

أما بالنسبة لقيمة المنازل فكانت تختلف طبقاً لحجم ومكان المنزل فتراوح بين ٣٠٠ مينا أو ٥ مينات في العام إذا ما كانت مزججة وقد ذكر لنا بعض الأدباء مثل موزانيس بعض المنازل الشهيرة مثل منزل Advasus في أرجوس ومنزل أميتاريو في طيبة ومنزل ميللوس في إسبرطة لكن للأسف لم يصلنا شيء عن هذه المنازل.

يبدو أن المنازل كانت ضخمة ولكنها غنية من الداخل حيث وجود الأثاث القيم والحجرات المرسومة وهي الفناء كان يوجد أعمدة من الرخام حيث كان المنزل يبدو بسيطاً من الخارج، أما في الداخل فكان يدل على الثراء البساطة في نفس الوقت ويكثر عدد الكراسي والأرائك في المنازل اليونانية حيث كان المنزل يستخدم في التجمعات المختلفة كذلك كانت توجد مرقد للتدفئة أو بالنسبة للتهوية في الصيف فكانت توجد بعض النوافذ العليا بجانب أن الحجرات كانت تفتح على فناء واسع في وسط المنزل Atrium والذي كان يقوم بإثارة المنزل نهائياً.

وقد ذكر لنا الشاعر هوميروس أن الطابق الخاص بالنساء يوجد أعلى المنزل أما الأسكنى لمخصصة للرجال فكانت توجد في الطابق السفلي ولكن في المعمور الكلاسيكية نجد أن أكثر المباني كانت عبارة عن طابق

واحد لذلك كانت هناك أماكن مختلفة للرجال والنساء وقد اكتشفت بعض المنازل في أثينا عن طريق الحفائر وهي تعطينا فكرة عن طريقة بناء المنازل.

فن التصوير اليوناني

رغم العدد الهائل من الأواني الفخارية المحفوظة في متاحف العالم إلا أنه يمثل قدر ضئيل جداً من الإنتاج العالمي للفخار في العالم القديم. وبعد علم دراسة الطرز الفنية للفخار اليوناني من أحصت العلوم الأثرية وأكثرها دقة، وذلك لأن الأنية الفخارية نموذج للمخلفات البشرية المباشرة والعامة لكل الطبقات، وبالتالي يمكن لهذا العلم أن يقدم لنا رؤية تاريخية مباشرة في علم الآثار، كما أنه يطلعنا دائماً على جانب حيوي من الاستعمالات اليومية للإنسان القديم.

تعتمد صناعة الأواني الفخارية على أسلوب معالجة الخام الأصلي الذي تصنع منه الأنية وهو الطين الذي يحتوي على نسب مختلفة من المعادن كالحديد والكوارتز والعديد من الشوائب والمتعلقات الأخرى من رمل وأملح ومخلفات زراعية ومواد عضوية. وتتحكم نسبة الحديد في تحديد لون الطين بعد الحرق، حيث كلما زادت نسبة أكسيد الحديد في الطين كلما اقترب لونه من الأحمر الداكن والعكس صحيح.

من هنا كان لون الفخار ونوعية الطين لهما الأهمية الأولى في معرفة المكان الذي صنع منه الفخار، كما يمكن من خلاله تحديد العلاقات التجارية والسياسية بين الدول وبعضها قديماً، بل أن الفخار يدل على نوعية السكان أنفسهم وثرانهم وفقرهم. فالرسومات التي قد توجد على الأواني الفخارية قد تدل على ثقافة عصر معين بمورثه الديني والاجتماعي. كما أنه يمكن بالتحاليل الكيميائية معرفة بعض المواد

العضوية التي استخدمت بواسطة الإناء مثل الريوت والعنوز وغيرها من تلك المواد.

وتعتمد صناعة الفخار على مهارة الفخاري (صانع الفخار) الذي يبدأ بتناول كتله من الطين التي من الشوائب ويصعها على المحلة الفخارية (وهي عبارة عن عمود رأسي يحمل في أعلاه قرصاً أفقياً يدور حول نفسه بتحريك بذال د'أرجل) ويتم التعامل مع كتلة الطين lump بالعجن بقوة حتى تخلو من الفقاعات والهواء، ثم يبدأ الفخاري في تشكيل الأنية بصورة أولية بعمل ثقب في وسط الكتلة أثناء دوران القرص مع رفع يده لجوانب الإناء لتكوين حائط الأنية، وتستمر عملية الحقل حتى يتشكل الجسم الخارجي من الإناء. بعد ذلك يبدأ الفخاري بتشكيل العنق والقاعدة والأيدي حسب الطراز المستخدم. وما أن تنتهي تلك العملية بسحب الإناء بهدوء إلى الفرن المعد لحرق الفخار، وتتوقف صلابة الإناء على درجة حرارة الفرن وعلى المدة التي يوضع فيها.

بعد ذلك تأتي عملية الصقل والتلوين والزرخرفة بألوان مختلفة ومادة زجاجية Glaze للتلميع والصقل، ثم يوضع مرة أخرى في الفرن لتثبيت الألوان. بعض الأواني كانت تحتاج إلى تلوين مرة أخرى ورسم أشكال معينة ثم يعاد الإناء إلى الفرن لتثبيت الرسم. تلك العملية الخاصة بالتلوين والزرخرفة عادة ما كانت تتم بواسطة شخص آخر غير الفخاري، تكون مهمته هي الرسم أو التصوير، وفي بعض الأحيان كان يحمل اسم صانع الأنية واسم راسمها معاً. هذا لا يعني أن معظم الأواني الفخارية من إنتاج شخصين بل يمكن أن يكون صانع الأنية هو نفسه راسمها مثل الفنان الإغريقي الشهير Exekias في منتصف القرن السادس قبل الميلاد.

هناك بصفة عامة نوعان من الفخار: الأول على درجة من الشعبية سريع الإنتاج غير مصقول، والثاني أواني مزخرفة وممتلئ بها ومصقولة بطبقة لامعة يطلق عليها اسم (سراميكس) Ceramics، نسبة إلى منطقة .κεραμεικος.

وقد عرف اليونانيون منذ عصر الحضارة المينوية أواني كبيرة للتخزين تصنف باسم Pilhoi كانت تزخرف بزخارف بارزة على هيئة خطوط متموجة وزخارف هندسية Linear ،

احتلت الزخارف البحرية والنباتية والهندسة القدر الأكبر من الزخارف الفخارية اليونانية، كذلك نجد الموضوعات الأسطورية تحتل المرتبة التالية وهي مستمدة أغلبها من القصص الأسطورية المرتبطة بقصص الآلهة أو من الإلياذة والأوديسية لهوميروس. هذا إلى جانب المناظر الجنائزية والاحتفالات الديونيسية والأثينية والألعاب الأولمبية، إلى جانب مناظر للحبوانات الأسطورية ومناظر الصيد والمنظر الترياقية ومناظر للولائم الجنائزية.

استعمالات الأواني الفخارية

تندرج تحت العديد من الاستخدامات، فلدينا أواني للتخزين مثل

• الأمفورا Amphora, Necamphora, Starnnos, Pelike.

• أواني الخلط والنبذ مثل الكراتير Column Krater, Volute K., Calyx K., Bell K., Lebes.

• أواني لصبب السوائل أو الماء مثل Hydria.

• أواني الشراب مثل الكنتاروس Kanthoros, Skyphos.

• أواني للمستحضرات الطبية وللتجميل.

• أواني للنفوس الندية و الجنائزية.

مراحل تطور فن الرسم على الفخار اليوناني

المرحلة المينوية

في تلك المرحلة ظهرت ثلاثة طرز من الأواني الفخارية، الأول: كان الكاماريس Kamares Style سمة للموقع الذي عثر فيه على تلك الأواني في كريت ويرجع هذا الطراز إلى حوالي القرن الثاني عشر ق.م. وكانت زخرفة هذا الطراز كانت برسومات بألوان زاهية على هيئة أشكال هندسية على أرضية سوداء اللون عرفت في المرحلة المينوية المتوسطة. في القرن السادس عشر بذلت الرسومات البحرية تسيطر على زخارف الأواني وامتزجت مع الزخارف النباتية، إلا أن أسلوب التصوير كان محصوراً ببعض الشيء وتعرف تلك الرسومات باسم Motifs المستوحاة من الطبيعة. خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر وفي المرحلة المينوية المتأخرة بدأ الأشكال للبحرية والنباتية تقترب من المحاكاة الطبيعية وتميزت بصور الأخطبوط البحري الذي اعتبر أحد رموز الحضارة المينوية المتأخرة.

المرحلة الميكينية

استمدت أصول زخرفتها للأواني الفخارية من وهي الفن المينوي والتمت بمراحل تطوره.

المرحلة الهلنسية

عرفت أولى العنصرات الهلنسية بإنتاج الفخار حتى أن التصنيف التاريخي لتلك المرحلة في بدايتها اعتمد على الأولي الفخارية في ابتكار المسمى للتاريخي له وهو فخار العصر الهندسي أو Geometric Vases. تستمر المرحلة الهندسية خلال فترة القرون العاشر والتاسع ق.م. وفيها يقسم الإناء إلى أقسام متعددة تملأ ببعض الأشكال الهندسية المختلفة مثل الدوائر والمثلثات والمعينات والخطوط المستقيمة والزجراج. وفي منتصف الإناء تقريبا بصور موضوع أسطوري أو جنائزي في أغلب الأحيان، إلا أن أسلوب تصوير الأجسام الأدمية كانت خاضعة للأكلوب للهندسي فالرؤوس دائرية والجزء العلوي مثلث الشكل والأطراف خطية. وقد انتشر هذا الطراز بصورة كبيرة في بلاد اليونان ولدينا نماذج عديدة منه في متاحف العالم.

مرحلة العصر المستشرق

في نهاية القرن الثامن. يظهر تطور ملحوظ في الرسومات الفخارية حيث يبدو التأثير الشرقي في تطور معالجة الصور البشرية بأجسام ضخمة و يمكن بسهولة التعرف على فخار العصر المستشرق Orientalization في كونها مزيج بين الأسلوب الهندسي وتطور للصور البشرية التي اقترنت نوعاً ما عن المحاكاة الطبيعية وإن غلب عليها الضخامة والمبالغة في تصوير أجسام الحيوانات والبشر.

المرحلة الأرخية والكلاسيكية

في تلك الفترة التي تمتد من القرن السابع تقريباً وحتى نهاية القرن الخامس، تطور فن التصوير على الأواني الفخارية تطوراً جذرياً، حيث ظهرت نوعية من الأواني الفخارية اجتاحت عالم الإنتاج الفخاري عرفت باسم الرسومات السوداء على الأرضية الفاتحة Black-Figured. والرسومات الحمراء على الأرضية السوداء Red - Figured.

تميزت أواني B.F بتصوير الموضوعات والرموز باللون الأسود على الأرضية الحمراء بلون الطين المحروق، وقد ظهر هذا النوع صنف للقرن السابع تقريباً وازدهر في القرن السادس عندما ظهر مجموعة من الفنانين تخصصوا في هذا النوع مثل إكسيكياس Exekias، الذي برع في استخدام أكثر من لون على الأنية مثل اللون الأبيض في تصوير الصلصال.

بينما كان ظهور طراز R.F مرتبطاً بالقرن السادس حوالي ٥٣٠ ق.م. وفيه تحدد الرسومات على سطح الإناء بعد الحرق ثم بملأ الفراغات حول الأشكال المرسومة باللون الأسود ثم يتم الحرق مرة أخرى فتغدو الرسومات حمراء على أرضية سوداء اللون. في تلك الفترة بدأ الفنان يستخدم موضوعات عديدة من الحياة اليومية وبدلية ظهور التكوينات المعمارية في التصوير مثل المعابد والمسارح.

فخار العصر الهلنيسطي

فخار القرن الرابع

خلال تلك الفترة تظهر مجموعة من الأولى ذات استخدامات عديدة خاصة بالحياة اليومية والطقوس الجنائزية Lekthos، الاستخدام الشائع لها هو كشاهد قبر يوضع فوق التابوت، الإناء كله أبيض عليه بعض الرسومات الملونة ومحدد بخطوط خارجية Outline حول إطار الشكل أو الأشخاص المصورة. في هذا النوع بدأ الفنان اليوناني التعمق في إبراز الأجزاء التشريحية للجسم البشري كما قدم لنا رؤية مفصلة للملابس، أيضا قدم لأول مرة بداية تصوير حالات التأمل والحزن وللشجن بواسطة إيقان نظرة العيون وانحناء الوجوه، أيضا يلاحظ ان فنان تلك الفترة بدأ في استخدام المنظور فأول مرة يظهر الإحساس بالعمق والبعد الثالث للأشكال المرسومة.

كذلك في تلك الفترة ظهرت أنواع من الأولى السوداء كلها تزخرف فقط برسومات هندسية أو نباتية على هيئة أباريز بارزة عرفت باسم Megarian Bowls، وذلك كانت البداية في التفكير لعمل أولى صغيرة من الفضة والبرونز تصنع بطريقة الطرق Repousse برعت فيها مدرسة الإسكندرية الفية وتعرف الأواني الفضية باسم Torcutiks وتؤرخ بالفترة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد وحتى القرن الأول الميلادي.

قحار العصر الهلنستى المتأخر

خلال تلك الفترة تظهر من جديد الأواني الفخارية ذات الطينة الحمراء ولكن لامعة من الخارج وبدون زخارف أو رسومات إلا أن تلك الأواني كانت مغطى بها جيداً، وفي بعض الأحيان كان لون الآنية ضارب إلى الصفار أو القرمزي. تلك الأواني عرفت باسم التيرا سيجيلاتا Terra-Sigillata في أغلب الأحيان تزود الآنية بختم أسفلها عليه اسم الورشة المنتجة لها مما يسهل التعرف على مصدرها وتاريخها. وقد استمر هذا النوع مزدهر في العصر الروماني وبصفة خاصة في منطقة شمال أفريقيا واسبيا الصغرى حتى القرن الخامس للميلاد.

النحت الإغريقي

يعتبر النحت اليوناني بجانب أشعار هوميروس والدراما الإغريقية وفلسفة أفلاطون من الإنجازات الصخمة التي تركتها الحضارة اليونانية وكان أول من اهتم بالفن اليوناني العالم الألماني Winckelmann في القرن الثامن عشر. ويرجع الأصل في النحت لليوناني إلى الحاجة الدينية والرسمية مثل تقديم القرابين للألهة في المعابد وفي الأماكن العامة أو تقديم هذه القرابين إلى الموتى ومن أهم هذه المصادر الأدبية في النحت بورايباس وبليسيوس أما المواد التي يصنع منها فنحت فكانت البرونز والمرمر والعطين والخشب والعاج.

النحت في العصر المينوي

قد تبدو آثار كنوسوس نموذجاً معيَّراً عن الفن الكريتي ليس على المستوى الملكي فقط، بل أيضاً على المستوى الشعبي، ومن أهم الأعمال الشعبية كتابت المحبوبات المصنوعة من التراكوتا (الطين النقي)، وهي أعمال شعبية تستخدم إما للعبادة أو لتقديم القرابين، فطيناً نموذج لرحل عار يرتدي حزام معلق به خنجر، كما أنه يرتدي قبعة مميزة فوق الرأس والجزء السفلي من الجسم مغطى بثياب مزركشة طبقاً للأسلوب الشعبي في كريت، وقد يبدو العمل نموذج لتقديم القرابين، فتعدد تلك النماذج من التراكوتا تعبر عن إتقان الكريتيين لهذا الفن.

وتبلغ درجة الإتقان في الفن الكريتي ذروتها في إنتاج المشغولات الذهبية والنماذج الفخارية المعروفة بالفاينس Faience، فمن ناحية المشغولات الذهبية كان التأثير المصري والفينيقي واضحاً في الأسلوب

الغنى من ناحية تخطيط العمل ومهارة الفنان، ومن أهم القطع الذهبية (نوسر أو تعليفة Pendent) من العصر المينوي المتوسط، تؤدي فيها الازدواجية للحركة المتصادمة أو إرأ هامة من حيث تضاد الأجنحة وأسلوب وضع الميداليات الدائرية الثلاثة المتعلقة. ويؤكد الأسلوب الغنى في تلك القطعة أن الكريتيين أصحاب خبرة لا بأس بها في صناعة الحلى الذهبية. كما أنهم برعوا في استخدام الذهب كرقائق في تزيين الأعمال النحتية، فنجد رأس كبش من الحجر كسيت قرويه من الذهب ويرجع إلى العصر المينوي المتأخر الأول L.M.I.

أما بالنسبة لأعمال الفايانس Faience، فإن من أهم القطع تمثال الإلهة الشعبان، حيث تعد هذه القطعة التي يبلغ ارتفاعها حوالي ٢٩,٥ سم من أندر النقص التي تعبر عن التراث الكريتي، بل يمكن اعتز انعم هو رمز مقدس لمدينة كنوسوس، وإلهة الشعبان Snake goddess هي الرمز الإلهي الذي يجمع بين الصفة البشرية والحيوانية، وتلك التراكيب قد تكون مستأثرة بالفكر الديني للمصري أو الفينيقي، إلا أنها نعتت بقدرة عالية المستوى لتوظف في خدمة العقيدة الكريتيه وتعبر عن نرائها العقائى، لذلك نجد الإلهة قد تبدو عارية من الجزء العلوى وبصفة خاصة ناحية للتهدين. وهي رمزية قد توحي بمفهوم الخصوبة والأمومة معاً، بينما تحمل في كلا يديها تمسكاً رمزاً للقوة والسيطرة، وتبدو الأساليب للعية للعمل متأثرة بالتراث الشعبى الكريتي من حيث زخارف الملابس والرداء الطويل الذي يغطي الجسم كله حتى الأقدام، عموماً العمل مؤرخ بالفترة ما بين ١٦٠٠ - ١٥٥٠ ق.م. وهو نموذج للتأثر الكريتيه والأساليب المحلية التي أخرجتها تقريباً في العصر المينوي المتوسط.

النحت في الحضارة الميكينية

لسم يشهد عصر من للعصور في بلاد اليونان النراء الفنى الذى كان موجوداً في ميكينى في القرنين السادس عشر والخامس عشر ق.م. والدليل على ذلك ثراء التحف الذهبية من أدوات جئائزية وأقنعة للموتى وكؤوس وسيوف بل ومجوهرات وكثير من الأحجار الكريمة. وقد ساد أيضاً في ميكين النحت الصغير وهو من الطين والماعج والبرونر.

ويعتبر فن النحت في الحضارة الميكينية بداية مبكرة وحقيقية لفن النحت اليونانى، وهو يندرج هنا تحت مسمى الفنون البدائية للحضارات القديمة أو المبكرة. فقد أظهر الفنان الميكينى نوعاً مميزاً في فن النحت، وقد سحدو بوابة الأسود إحدى الإبداعات الفنية للميكينية الباقية إلى الأبد، وهى بوابة للمدينة يعلوها شكل جمالونى مثلث نحت بداخله على طريقة النحت البارز الجسم اثنان من الأسود مرابطان فوق قاعدة لعمود دورى، وهما يستقبلان الدخول للمدينة، ملامح النحت هنا قد تبدو مميزة في إبراز عضلات الجسم للأسود وإبرار ملامح القوة وهى كتابة عن مكانة وعظمة مدينة ميكينى، بل يمكن إعطاء تلك البوابة صفة ورمزاً لوضع مدينة ميكينى في حوالى ١٢٥٠ ق.م.

أيضاً من جزيرة Keos ومن العصر الميكينى للمتأخر نجد منحوت من التراكوتا يمثل نوعية الأم الإلهة أو الأمومة في المعتقدات الهيلادية القديمة، وهو نموذج يعتمد على إبراز عناصر الأمومة في الأنثى من ناحية السنهدين البارزين بينما تفاصيل الجسم قد تبدو معدومة تماماً وأى الهيكل الأخير للشكل الجسمانى معتمد تقريباً على الأشكال الهندسية للدائرية

والمثلثية، وهو الأمر الذى يقودنا إلى مغالطته مع مرحلة ما بعد العروى الدورى وهى الفترة الهندسية، ولكن هذا المثال قد يؤكد مفهوم النحت البدائى المولكب لروح العقيدة الأصلية فى العالم القديم وهى الأمومة، أيضاً من ميكينى عثر على رأس من الألباستر الملون يحتمل أن تكون خاصة بمحوت كامل لانسفكنس (أبي الهول المصرى) الرأس يبدو مطئية ببطءقة من الجص الملون تحديداً لملامح الوجه، وقد تبدو فيه العيوب سارزتين للأمام مع بروز فى الوجنتين، ونلاحظ أن الأسلوب الفنّى يعبر عن مرحلة متوترة فى الفن الميكينى تمثلت فى الفترة المتأخرة وربما كان هذا العمل مولكباً لمرحلة تدهور الحضارة الميكينية لما يتميز بخشونة واضحة وسطحية فى التعامل مع ملامح الوجه بصفة عامة.

النحت فى العصر الأرخى المبكر

(٦٥٠ - ٥٨٠ ق.م.)

لعل أهم ما يميز هذه الفترة فى فن النحت هو ظهور تماثيل الشباب Kuroi وتظهر هذه التماثيل لأول مرة فى هيئة من البرونز فى دلفى فى منتصف القرن السابع ق.م وقد ظهرت التماثيل كبيرة الحجم فى القرن السابع ق.م وكان ذلك فى منتصف القرن. وقد شاركت كل بلاد اليونان فى النهوض بهذا الفن مثل شبه جزيرة البلوبونيس مثل الجزر الكيكلادية وباروس وساموس وكريت أما أتيكا فكانت بدايتها متأخرة بعض الشيء ولكن فى خلال القرن السادس ق.م تحتكر أتيكا هذا النوع من الفن وتصبح رائدة فى صناعته وتتدخل كثير من التطورات عليه وهذه الصورة الضخمة للإنسان مرتبطة بتأثيرين كبيرين:

الأول: الوضع الرأسي والوضوح في الحركة وقد جاء هذا التأثير من الفن الجيومترى (الهندسى).

الثانى: وهو الأهم وأقصد صفامة التمثال فقد نقلته بلاد اليونان عن الشرق وخاصة عن مصر في بداية القرن السابع ق.م.

أما وطيفة هذه التماثيل فلا نعرف عنها الكثير ولكن يحتمل أن تكون ممثلة لصور آلهة أو قرابين للآلهة وهاك رأى يقول أنها كانت تصنع كشواهد للقبور خاصة للأبطال. ومن روائع الكورورى في أثينا تمثال في المتحف القومى بأثينا يرجع إلى هذا العصر ويسمى Kuros of Kap Sunion وارتفاعه أكثر من ثلاثة أمتار.

وصف التمثال

تتقدم القدم اليسرى عن اليمنى ولكن المسافة بين المفاقيين ضيقة ونلاحظ أن الجزء من الركبة إلى القدم ضخم لكى يحمل الجسم الهائل ونجد دائماً أن الصفة العظيمة للتمثال تتمثل في زخرفة عظمة الركبة، حصلت الشعر الأمامية، شكل الأذن التى تظهر في شكل تاج عمود أيوى.

من الجدير بالذكر أن تقدم الساق اليسرى عن اليمنى لا يعنى في هذا الوقت الزحف خارج حدود التمثال ولكن كان يعنى في المقام الأول إظهار الحركة. وكان اليونانيون يرون في هذه الحركة أن التمثال يمضى حتى أنه يقال أنه لاند من ربط هذه التماثيل حتى لا تجرى. وأما أهم صفة في فن الكوروى المبكر هو أن هذه التماثيل كانت مصورة بطريقة أمامية بحتة Frontality بحيث لو ربطنا خط محورى يمتد من أعلى إلى أسفل في

منتصعب التمثال ليشج عداً نصفين متشابهين بجوار بعضهما البعض
قالتمثال هنا متوارر.

تمثال كليوبيس وبيتون Kleobis and Biton

تمثل لنا مجموعة كليوبيس وبيتون الأساس في تصوير الذات في بداية
العصر الأرخي وخاصة في الجماعات فنجد رعم أن التمثالين يقفان على
قاعدتين منفصلتين إلا أن الفنان ربطهم في قصة واحدة لا يمكن فصلهما
عن بعضهما البعض وقد صنع هذه المجموعة الموجودة في متحف دلفي
الفنان Polymedes.

وصف التمثال

صنور الفنان الأخوين على هيئة كوروي مع تقدم القدم اليسرى،
واليدان ملتصقتان إلى الجانب مع وضوح الوقفة الأمامية والنظرة إلى
الأسام والانشغامة للبلهاء Archaic Smile الستي ينسم بها العصر
الأرخي.

وقد برع الفنان في تصوير بعض الأجزاء في الجسم في هذا العصر
مثل عضلات الصدر والأذرع أمام عظام الركبة فلم تخرج صورتها
الطبيعية وتظهر وكأنها دخيلة على الجسم.

وكما نعرف أن هذين الأخوين قد سحبوا أمهم — كاهنة الإلهة هيرا —
على عربتها إلى معبد الإلهة في أرجوس بعد أن امتنع الحبل عن السير
فكافأهم الإلهة هيرا بأن وعدتهم بالموت السريع والحر للمؤثم أثناء النوم.

التحت في العصر الأرخي المتوسط ٥٨٠/٥٧٠ - ٥٣٠ ق.م

أدى تطور الفن الأرخي في هذه الفترة إلى امتزاج العناصر المكونة للجسم ويتضح ذلك في تمثال حامل العجل المحفوظ في المتحف القومي بأثينا ويرجع إلى ٥٧٠ ق.م وقد قام هذا التمثال شخص يدعى Rhompias كقربان. وامتزاج الأشكال هنا ساهم فيه الفن الأثيني وكذلك الأيونى ومن أسيا الصغرى.

وصف التمثال

نجد أن الأشكال أصبحت أكثر استدارة وتمتدح وتتداخل بعضها ببعض ونلاحظ أن الثوب يجمع كل الأجزاء في وحدة واحدة، فنجد أن الأيدي لم تعد بالشكل الأفقى ولكن تلتصق بالجسم وهى تمسك قدم الحيوان. وتظهر لأول مرة عملية تقاطع الأيدي على شكل صليب ونلاحظ أن الالتصاق لم تعد بلهاء وإنما تأخذ بعض الجدية وكانت العيون مطعنة بمواد ثمينة وقد حدد الفنان محور الوسط بالأنف وخط العين الأمامى.

أما الثوب فقد التصق بالجسم لى يتقادم الفنان تصوير ثيابا الثوب وأظهر هذه الثياب بطريقة بسيطة عن طريق تصوير بعض الخطوط فيوضح لنا الفن الأرخي المتوسط.

ويتضح لنا الفن الأرخي المتوسط أيضاً من خلال:

تمثال Kuros of Tenea

تقع شمال ميكنى بمقاطعة أرجوس ومحفوظ في متحف ميونخ حيث يوضح لنا التمثال امتزاج أجزاء الجسم والرقعة والوصوح في الفن الكورنتى ونلاحظ أن الصحامة اتى ميرث تماثيل العصر الأرخي المسكر قد قلت

وأصبح الجسم يميل إلى الحجم الطبيعي ولكنه لا يزال في شكل الكتلة الواحدة وتلاحظ الجمال في تصوير المرأة. ويرجع هذا التمثال إلى منتصف القرن السادس ق.م (٥٥٠ ق.م).

النحت في العصر الأرخي المتأخر ٥٢٠ - ٥٠٠ ق.م

بطالما هذا العصر بأشكال جديدة ونسب مختلفة عما شاهدناه من قبل.

تمثال Aristodikos

الاسم موجود على قاعدة التمثال ويعتبر هذا التمثال من أواخر تماثيل الشباب كوروي التي صنعت في أثينا حوالي ٥٠٠ ق.م. ويعتبر من أحسن التماثيل التي نلنا على طرار هذا العصر وقد صنع هذا التمثال أحد الفنانين الكبار الذين عملوا مع الفنان Antenor.

وصف التمثال

نلاحظ هنا لأول مرة أن الأيدي لا تلتصق بالجسم ولو أنها تأخذ الطابع الأرخي ويميطر على التمثال نوع من الليونة في معاملة المرمر وبداية من هذا العصر نجد الميول نحو الشعر للقصير قد ازداد حتى أن الشعر يشبه الطاقية فوق الرأس. أما الطابع العام للتمثال فيميل أكثر إلى للفترة الكلاسيكية المبكرة وملاحظ أن ثقل الجسم موزعا على المفاصل وليس هناك جانباً يحمل وزناً أكثر من الآخر مثل ما سوف نراه في العصر الكلاسيكي ويعتبر هذا التمثال نقطة الوصل بين العصر الأرخي والعصر الكلاسيكي المبكر.

التحت في العصر الكلاسيكي المبكر

الصلارم ٥٠٠ - ٤٥٠ ق.م

تمثال الشاب Kritios

من أهم تماثيل الفترة المبكرة في العصر الكلاسيكي تمثال لشاب Kritios الذي صنع على يد الفنان Nesiotos, Kritios وأهم ما يميز هذا التمثال وضوح الفرق بين مهمة القدم الثابتة والقدم المتحركة فندرى أن القدم اليسرى تحمل ثقل الجسم كله في حين أن اليمينى لا تحمل أى ثقل وتتقدم فقط إلى الأمام ونتيجة لذلك فإن الفخذ يمتزج أكثر داخل البطن لأنه يحمل الجسم كله و أما اليد اليسرى فتعلق بهدوء بجوار الجسم وبدأت الرأس تأخذ شكل أكثر استدارة فتتجه قليلاً إلى اليمين ويلاحظ في الشكل العام أن العضلات والأعضاء أصبحت لها علاقة مع بعضها البعض وتؤثر كل منها في الأخرى، أما الابتسامة الأرخية فقد تغيرت إلى هدوء رزين ويبدو أن الشاب يتنفس ويعيش أما الفم المفتوح قليلاً فيدل على البدء في الحديث ومخاطبة المشاهد ويرجع هذا للتمثال إلى ٤٨٠ ق.م.

تمثال الإله بوسيدون

ومن أعظم التماثيل في العصر الكلاسيكي المبكر تمثال الإله بوسيدون المصنوع من البرونز الذي وجد في قاع البحر عند Cap Artemision.

وصف التمثال

أهم ما يميز هذا التمثال هو خروج هذا للشخص المصور عن حدود المنطقة التي يقف فيها والخطوة القوية الواضحة الذي يتخذها الإله لكي يقذف بالشوكة ذات ثلاث شعب ويحدد الإله اتجاهه عن طريق اليد اليسرى

الممتدة إلى الأمام وتبدو القوة المسيطرة والظهور الإلهي واضحاً في التمثال ولأول مرة يصور الفنان لحظة الحدث أى لحظة توجيه الشوكة إلى الأعداء في حركة اليد اليمنى أما الغرض من صنع هذا التمثال فلم يكن بالتأكيد تمثالاً للعبادة ولكن تمثالاً مقنعاً كقربان ويرجع تاريخه إلى حوالي ٤٦٠ ق.م.

تمثال رامي القرص Diskobolos

ومن أشهر فنانى هذا العصر الفنان مايرون Myron ومن أشهر أعماله تمثال رامي القرص Diskobolos المشهور المحفوظ في المتحف القومي بروما ويسمى Diskobolos Lancelotti وهو نسخة رومانية من التمثال الأصلي الذى صنعه الفنان مايرون فى حوالي ٤٥٠ ق.م من مادة البرونز.

وصف التمثال

يرينا هذا التمثال بدايات المستوى الرفيع الذى وصل إليه الفنانون في العصر الكلاسيكى ويبدو ذلك واضحاً في ترتيب العضلات وفي احتلال جزء كبير من المساحة المقام عليها هذا التمثال ويقف الرياضي وهو يضع الهدف أمام عينيه ويستعد في اللحظة للقائمة لكي يقذف بالقرص ويظهر ذلك في حركة الدوران بين الجسم والرأس وحركة الساقين واتجاه الأيدي، وهذا التناسق الرائع حققه الاتزان في القدم اليمنى الثابتة على الأرض وتقهقر اليد اليمنى إلى الخلف التي تحمل القرص وبين انحناء الرأس والجانب الأيسر من الجسم. وبالتالي نجح الفنان مايرون في توزيع ثقل للعمل على جميع أجزاء الجسم بالتساوى وهو تكوين جديد في الفن اليونانى.

ومن أنفريب أن الرأس غير مشتركة بشعرها القصير في هذه الأحداث ومع بداية العصر الكلاسيكي للمتوسط نرى أن الفنانين قد أظهروا الحالة النفسية التي ترتبط مع حركات الجسم.

تمثال سائق العربة

من الأعمال الهامة في العصر الكلاسيكي الميكرو تمثال سائق العربة في دلفي وكان هذا التمثال مقدم من Polyzalos من مدينة Gella في السنوات بين ٤٧٨ - ٤٧٤ ق.م.

وصف التمثال

هذا التمثال مصبوب من البرونز وعباره عن ٧ أجزاء منفصلة ويقف على عربة (غير موجودة الآن) ويقف سائق العربة وهو يرتدي خيئون محزوم طويل وفي اليد اليمنى يمسك باللجام و يلتف رأسه قليلاً إلى اليمين ويبدو أن الناظر إلى التمثال كان ينظر إليه وهو مصوراً على طريقه ٤/٣ نفة ويكتسب هذا التمثال نوعية خاصة حين أنه هادئ وبسيط، وعلى العكس من التشنجات للطويلة الهادئة في الحيثون صور العنان تثابت الثوب في الأكتاف والصدر بطريقة عرضية لبعضاً ملحوظاً في هذا العمل، وكذلك صور الفنان الرغبة في الانتصار والفور في هذا العمل ويبدو أن هذا التمثال من صنع Pythagoras of Rhegion لدى أشهر بالهندوء التام في تماثله.

النحت في العصر الكلاسيكي الذهبي

٤٥٠ - ٤٢٠ / ٤٢٠ ق.م.

يبدأ هذا العصر بمرحلة جديدة في الفن حيث أن التمثال يكون أكثر رشاقة ونقل الجسم يكون محمولاً على جانب واحد من الجسم وتلتف القدم اليمنى قليلاً إلى الجانب وترتكز تماماً على الأرض وحركة الأكتاف تكون مرتبطة بحركة الجسم نفسه والرأس تلتف لأحد الجهات وبذلك تعطى تركيزاً أكبر إلى الجهة المقصودة. ومن أشهر هاتين هذا العصر:

أ- الفنان بولكلييتوس Polykleitos ب- الفنان فيدياس Phidias

الفنان بولكلييتوس

Polykleitos

يعتبر الفنان بولكلييتوس من أشهر فناني القرن الخامس ق.م إلى جانب فيدياس وقد ألف بولكلييتوس نظريته عن قوانين الفن في كتابه Kanon أى التوافق عن نسب الجسم البشرى ومن أشهر أعماله وأشهر التماثيل اليونانية على الإطلاق حامل الرمح Doryphoros الذي يسمى في بعض الأحيان Canon وهو يعبر بصدق عن نظرية هذا الفنان حيث وجدت عدة نسخ رومانية من هذا العمل الذي صنع من البرونز وأحسن نسخة محفوظة لدينا من المرمر في المتحف القومي ببابولي في إيطاليا. وقد عثر على هذا التمثال عام ١٨٦٣ ق.م وعثر عليه العالم الألماني Karl Friedrichs وفي هذا العمل الفني لا نجد أى حلية ذهبية زائدة في الجسم فكل جزء من الجسم يتداخل في الآخر ويعطى الشكل العام توازناً رائعاً فنجد هنا القوة المتزنة والقوة المضادة وكذلك الجزء الذي يحمل ثقل الجسم والجزء الذي

- لا يحمل أية ثقل وقد صنع الفنان بوليكلتيوس هذا التمثال في عام ٤٤٠ ق.م وأهم ما يميز هذا التمثال:
- ١- وضوح التضارب بين الساق اليمنى التي تحمل الجسم والتي تستند على دعامة باتجاه الرأس إلى اليمين .
 - ٢- فتح الساق اليسرى إلى الخلف والتي تتحرك بين الساق اليمنى الثابتة والرمح الثابت.
 - ٣- الوضوح والهدوء في الحركة ولا يصور هذا التمثال الوضوح في أخذ الرياضيين المنتصرين في مسابقة رمى الرمح كما يعتقد الكثيرون ولكن يصور البطل أخيلوس لشباب الذي يجسد الشجاعة اليونانية.

الفنان فيدياس

Phidias

أما أشهر أعمال فيدياس على الإطلاق فهو تمثال الإلهة أثينا بارتيموس الذي نحتة لمعبد البارثون على الأكروبول في أثينا وقد صنع هذا التمثال فيما بين ٤٤٧ - ٤٣٨ ق.م وكان طوله حوالي ١٢ متر ومصنوع من الذهب والعاج. وللأسف لم يبق لنا هذا التمثال إلا في نسخة مصغرة من العصر الروماني من القرن الثاني الميلادي وكان هذا التمثال يقف في معبد البارثون في الوسط على قاعدة ارتفاعها متر و ٢٠ سم وترتدى الإلهة البيبيلوس الطويل المعزوم من الوسط والذي ينزل ليغطي الأقدام عدا الأصابع وقد بلغت براعة الفنان ذروتها إذا صور على الأقدام صورا من المعارك بين اليونانيين والكتاتور. وقد صور الفنان التمثال بنظرة أمامية حتى تكون محل انتباه للمشاهد حتى أنه صور الدرع كذلك بصورة جانبية

وقد وصنع الفنان تمثال ارتفاعه مترين للإلهة بيكي إلهة للخصر التي كانت عبادة مرفوعة بعبادة الإلهة. أثينا وعلى الدرع من الداخل صور الفنان ثعبان اللقطة الذى يحوى الإلهة، ومن الخارج معارك اليونانيين ضد الأمازونات وأما أهمية هذا التمثال فتكمن فى أن فيدياس استطاع تصوير ثلاثة اعتبارات فى عمل واحد:

الأول: من ناحية الشكل صور الإلهة فى هيئة ارستقراطية وقوة روحية.
الثانى: تجسم قوة وعظمة مدينة أثينا فى قيمة التمثال المادية حيث بلغ تكاليفه أربعة وأربعين تالنت من الذهب،
الثالث: ضخامة التمثال الذى يرم عن تمكّن فنانق فى السيطرة على المادة الخام.

ويطلق على هذا التمثال أيضاً تمثال Athena Varkakion نسبة إلى صاحب القطعة المصعرة.

وعند الحديث عن العصر الكلاسيكى للذهبي لا نسي أن نشير إلى أروع المبداءى فى هذا العصر وكذلك زخارف هذا المبنى وهو معبد البارثون الذى بنى لأثينا بارثوس فيما بين ٤٤٧ - ٤٣٢ ق.م.

وقد تعجب الكتاب للعدامى لِعظمة البحث فى هذا المعبد ويتقنى هنا بذكر بعض الأمثلة من هذا المبنى:

١- على الميثون فى الناحية الجنوبية للمعبد نحت صورة للكتاور وهو مختصر على لحد الأعداء الملقى على الأرض فنجد لأول مرة تصوير فرحة الانتصار وهو يقف إلى أعلى وكذلك تصوير الحركة والعضلات فى الأجسام والتمثالية التى طرأت على الفن فى هذه الفترة حيث نعرف أن الفنان فيدياس هو الذى صمم زخارف هذا المعبد أيضاً.

٢- الإفرير العرسى الممثلة في صورة هرساى يركبون الحيل فلاحظ براعة الفنان فيخيل في تصوير الحركة على الأفرارز التى كان طولها ١٦٠ م وهذا صور فهرة الحيل إلى أعلى ونظائر عبادات للعرسان ونظرة العسارم الأسمى إلى الحلف والتفانة الجسم بل ونظائر خصلات الشعر.

٣- أفسا الإفرير الشرقى فمصور عليه اجتماع الأكله وأعياد الباناثينايا فى أثينا ونجد الإله بوسيدون وأبوللو وأمنهم الإلهة أرميس وأهم المظاهر للعبه هنا هى الكفات الإله أبوللو وتصور الثبات فى ثوب الإلهة أرميس وكذلك الحال فى تصوير موكب الأعياد.

النحت فى الفترة الفنية من العصر الكلاسيكى

تطلق على هذه الفترة التى تلى العصر المذهبى أو عصر البارثون فترة العصر العلى وهى تمتد من ٤٢٠ - ٣٩٠ ق.م ومع أن هذه الفترة قصيرة فى للتاريخ الفنى لبلاذ اليونان إلا أن الفنان قد وصل فى هذه الفترة إلى أعلى مراحل النضج والكمال وأصبح بعد قرابة قرنين من الزمان يسيطر على اللوحى الفنية والجمالية فى جسم الإنسان البشرى سواء كان هذا الجسم عازياً أو مرتدياً ملابس. وفى هذين القرنين ملاحظ المرحلة أو الشوط الذى قطعته الفنى فى سبيل الوصول إلى درجة عالية من للكمال إذا ما قاربنا تماثال كليوبيس ويتون فى حوالى ٦٠٠ ق.م بالتماثيل التى سنتناولها فى هذه العترة.

ولعل أهم المباني التى ترجع إلى هذه الفترة هو مبنى معبد الأرخثيون الذى كان يربى صالة الأعمدة به ٦ من تماثيل السيدات Caryatides السلاتى يحملن رقم السقف فوق رؤوسهن ومن أشهرهن للتأثيل رقمه (C)

والمحفوظ في المتحف البريطاني بلندن وقد صنع هذه التماثيل الفنان Alkamenes في عام ٤١٦ ق.م وقد حفظت لنا العديد من النسخ الرومانية خاصة من Villa Hadriana في Tivoli بروما وموضوع هذا العسل عبارة عن فتاة تحمل في يديها اليمنى إقواء يسمى Phiale وتسلك بالثوب باليد اليسرى وترج به إلى الأمام وهي ترتدى ببيلوس رقيق وطويل وبدون أكمام وترتدى فوق الصدر رداء صغيراً يسمى Apoptygma. وأهم ما يميز هذه الفتيات ثنيات الثياب التي تأخذ شكلاً مقوساً ولا يعبرن اهتماماً للنقل الواقع فوق رؤوسهن، وبالمقارنة مع طراز العصر الكلاسيكي الذهبي نجد هنا ظهور الجسم بكل تفاصيله من تحت الثياب.

وإذا شئنا ذكر مثال آخر يعبر عن هذه لفترة فلا نجد أحسن من تمثال الإلهة Nike المحفوظ في متحف أولمبيا والذي نحته Paionias من مقاطعة تراقيا في عام ٤٢١ ق.م بمناسبة الانتصار على إسبرطة وقد قدم الأهالي هذا التمثال قرباناً للإلهة في أولمبيا، وكان يقف على عمود طوله ٩ متر وارتفاع التمثال ٢,١٦ م. ونجد أن الإلهة تطير في الهواء من أعلى إلى أسفل ويظهر بجوارها للنسر الدال على القوة والسيطرة حيث تقود الإلهة ذراعيها وتطير العبادة خلفها أما البيلوس الرقيق فيلتصق على الجسم تماماً من شدة الهواء بل وأنه يترك الذئد الأيسر عارياً تماماً وتبدو للقدم اليسرى وكأنها عارية وليست مغطاة بأية ثياب.

ولهذا العصر تسمى لوحة القربان المسماة Orpheus المحفوظ منها عدة نسخ من العصر الروماني فهي تصور لحظة معبرة بين البشر والآلهة فقد استطاع المغنى Orpheus عن طريق أغانيه أن يفك إعجاب الإلهة بيرسيفوني زوجة الإله هاديس إله العالم السفلي حتى أنها سمحت له بأن يصطحب زوجته المتوفاة تيوريكي مرة أخرى من العالم السفلي إلى

الحياة على الأرض بشرط أن لا يلفتت خلفه وقت اصطحابها. وفعلاً أحضر الإله هرميس رسول الآلهة الزوجة واصطحبها مع Orpheus ولما كانت خطوات الزوجة بلا صوت وتمشي بخفة تامة فقد اعتقد Orpheus أنها لا تتبعه فغفل حمله ليتأكد من ذلك ولكنه وجدها خلفه وبذلك لم يف أوريغورس بالشرط فاصطحب هرميس الزوجة إلى العالم السفلي ولكن هذه المرة إلى الأبد.

صور الفنان أوريغورس وهو يسحب الخطاء من على وجه الزوجة لكي يراها وتلتقي عينيه بعينها وينظران إلى بعضهما بطرة الوداع الأخيرة. أما السانحية الفنية هنا فتظهر في التعبير عن الحزن على وجه الزوجة وفي تصوير الثياب وفي قبضة هرميس يديه اليسرى على يد الزوجة اليمنى ليسحبها إلى الحلف ويتراجع هو بقسمه اليمنى إلى الوراء، ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى حوالي ٤٢٠ ق.م.

من أهم فناني هذه الفترة الفنان ليسيبوس Lysippos الذي عمل كفنان للقصر في عصر الإسكندر الأكبر الذي كان لا يصور إلا على يد هذا الفنان وقد عاش هذا الفنان للفن فقط وترك لنا ما يزيد عن ١٥٠٠ عمل فني وقد كان ليسيبوس يختلف في نظريته للجسم البشري عن الفنان بولكليتوس حيث كان يميل إلى الجسم الرشيق والنعومة والرأس الصغيرة وقد استعد عن القوة في تماثله وجعلها تفت سهولة الحركة ومن أهم ما أضافه للفنان إلى للفن في هذه الفترة هو ظهور البعد الثالث في التماثيل المصورة إلى العمق ومن الأمثلة الدالة على ذلك.

تمثال كاشط الزيت Apoxyomenos

وقد حفظ لنا في نسخة رومانية عن الأصل البرونزى وهذا التمثال يمثل أحد الشبان المنتصرين في الألعاب الأولمبية في الفترة ما بين ٣٣٠ - ٣٢٠ ق.م ونرى في هذا التمثال الجسم الرشيق ذات السيقان الطويلة.

وصف التمثال

أهم ما يميز هذا التمثال هو ظهور الإرهاق على الفائز بعد انتصاره على عكس التصوير في القرن الخامس ق.م ويبدو الشاب وهو يمسح الزيت والتراب من على جسمه بعد الخروج من الساحة الرياضية، وتوضح لنا اليد اليمنى الممتدة إلى الأمام أن التمثال بدأ بترك الحيز الموجود به ويستجه مباشرة إلى الناظر وهذه الصفات هي التي مهدت للطريق لظهور العصر الهلنستى.

تمثال Apollo of Belvedere

وهو من أروع التماثيل في العصر الكلاسيكى المتأخر وقد نحتته الفنان Leochares فيما بين ٣٣٠ - ٣٢٠ ق.م ومحموظ لنا في نسخة رومانية من عصر الإمبراطور هادريان محفوظة في متحف الفاتيكان عن الأصل البرونزى وقد وصفه مكتشف علم الآثار الكلاسيكية Winckelmann بأنه أروع وأجمل أعمال الحضارة اليونانية على الإطلاق.

وصف التمثال

في حركة خفيفة يتقدم الإله أبوللو من الخلف إلى الأمام حيث تحمل القدم اليمنى ثقل الجسم والقدم اليسرى مصورة بصورة هادئة في الخلف

ولكنها نحمل بعض الثقل وننتقم اليد اليسرى إلى الأمام مخترقة حاجز المكان حيث نتلف حولها العبادة وكان أبوللو يمسك بفوص في يده اليسرى حيث تنظر العيون إلى الهف والشعر بطير في نفس الاتجاه، أما عن تصوير الجسم فيقول الشاعر الألماني Goethe: لماذا ترينا يا أبوللو جسمك العاري حتى أننا نحجل من إظهار أجسامنا.

وقد صنع هذا النمثال لأوضع في السوق اليونانية أمام معبد الإله أبوللو
Apollo Patreos

إلهة السلام Eirene والطفل Pluto

ومن أهم النماثل في الفترة المتأخرة في العصر الكلاسيكي نمثال الإلهة إيريني إلهة السلام للفنان Kephisodotos والد الفنان Praxiteles وهي نسخة رومانية عن الأصل البرونزي في عام ٣٧٤ - ٣٧٠ ق.م. وتقف الإلهة إيريني مستندة على قدمها اليسرى وتمسك بيدها اليمنى الصولجان رمز القوة والسيطرة وعلى اليد اليسرى تصنع الطفل Pluto الدال على الثروة والرخاء والذي كان يمسك بيده اليمنى بقرن الحيرات. ويبنو أثر الطرز الكلاسيكي الذهبي والغنى واضحا في تصوير انثياب وأهم ما يميز هذا النمثال هو ظهور الضوء والظل في التصوير وتقف الإلهة وهي تنظر برقة إلى الطفل بلوتو الذي يحاول مداعبتها، ومن هذه الصورة استمد فنانو العصور الوسطى صورهم للسيدة العذراء والسيد المسيح.

الإله هرميس والطفل ديونيسوس

وعلى نفس الطريقة صور ابن هذا الفنان براكسيتيليس مجموعة الإله هرميس والطفل ديونيسوس في أونيميا في ٣٤٠ - ٣٣٠ ق.م وقد ركر.

Praxiteles على الناحية الزخرفية في هذا التصوير فقد أعطى للمرمر طبيعة حية ودافئة حيث يقف هرميس في جسم رشيق ويرفع يده اليمنى إلى أعلى ليداعب الطفل ديونيسوس الذي يرفعه على ذراعه اليسرى وقد برع دراكسيبتليس في تصوير الجسم الرشيق والشعر القصير حتى أن للكثير من العلماء يتفقون على أن هذه المجموعة تصور ذروة التصوير في العصر الكلاسيكي المتأخر.

وعندما نتحدث عن تطور الأفاريز في القرن الرابع ق.م فيما بين ٣٦٠ - ٣٥٠ ق.م يجيء في المقدمة تابوت النابات الذي وجد في مدينة Sidon وهو محفوظ الآن في المتحف الأثري في إسطنبول، ويبلغ ارتفاعه ١٧٣سم وأهم ما يميز الأفاريز في هذه لفترة هو محاولة الفنان التخلص من الخلفية وتصوير الأشخاص منفصلين عن الخلفية فنجد هنا للنساء الحزيمات وهن يقفن بين الأعمدة الأيونية متكئات على سور صغير بين الأعمدة ومنفصلات تماماً عن خلفية التابوت.

وعند طريق التركيز على تصوير الجسم بطريقة ٣/٤ لغة انتقل الفن من العصر الكلاسيكي الذهبي إلى العصر الكلاسيكي المتأخر وفي عام ٣٩٤ - ٣٩٣ ق.م شيد قبر الفارس Dexilos في أثينا وقد استشهد هذا الفارس في كورنثة عام ٣٩٤ ق.م وقد دفن هذا الفارس مع مجموعة من الشهداء ولكن شيدت أسرته الغنية له قبراً منفصلاً وعليه تاريخ ميلاده ووفاته لكونه من الأبطال كما يصقه النقش على القبر والذي يذكر تاريخ ميلاده ووفاته.

وصف القبر

يرى النمل وهو يمتطي جواده مرتديا الحيتون والعباءة وهو يرفع يده اليمنى بالرمح ضد عدوه الذي يقع تحت الحصان صريعاً ونرى هنا ملامح العصر الكلاسيكي المتأخر حيث أصبح المكان كله ممطي؛ بالمنظر وكذلك في تصوير قدم الحصان الخلفية وهي تتقاطع مع قدم العدو وكذلك في خروج ساق العدو اليسرى عن حيز المنظر بالكامل إلى خارج الخلفية. أما عن شواهد القبور في العصر الكلاسيكي المتأخر فقد اعتُبر هذا الشاهد الأخير من نوعها في الفن اليوناني حيث أصدر الحاكم Demetrios of Phaleron قراراً لمنع صنع شواهد للقبور ونموذج هذا هذا المثال من العصر الكلاسيكي المتأخر وأهم ما يميز هذه للشواهد هو أن الحزن يظهر أكثر وأكثر.

أما تماثيل النساء في هذه الفترة المتأخرة من العصر الكلاسيكي فقد ظهرت عارية تماماً حيث سادت الفردية والإباحية في القرن الرابع ق-م وكان تصوير النساء بهذه الطريقة نتيجة لذلك وكما قلنا كان أول من أظهر الإثارة في أجسام النساء هو الفنان Praxiteles برلكميتيليس الذي صنع تمثال أفروديتى Aphrodite of Knidos والتي جففت لنا العديد من النسخ الرومانية وأقدمها نسخة الفاتيكان ويلاحظ هنا أن التركيز على الناحية الزخرفية للجسم حيث صور الجسم عارياً تماماً وتظهر الإلهة وهي تخضع ملابسها تماماً لكي تستعد للحمام المقدس وتضع الملابس على أنية بجوارها وتظهر وهي تضم كلتا ساقيها، أما الجسم فيتم عن أنوثة كاملة. أما نظرة الإلهة فتتجه إلى أسفل دليلاً على الحياة وتذكر المصادر الأدبية أن برلكميتيليس أبدع في تصوير الجسم الأنثوي.

وقد اشترى هذا التمثال أهالي كنيديوس وأصبح ذو شهرة عالية لدرجة أن الملك ديوكوميديس أراد أن يشتري التمثال من أهالي كنيديوس ويسدد ديون المدينة التي فرضها الرومان عليها إلا أن براكسيديس جعل من جزيرة كنيديوس جزيرة سياحية مشهورة بفصل هذا التمثال حيث يقول لوسيان إن تمثال أفروديتي العاري أجمل أعمال براكسيديس لدرجة أنها تطلق عليه Panthea أي التمثال الكامل.

والتمثال مصموم من نوع رخام ياروس ويقوم في وسط معبد الإلهة ويقال أن صنيفة براكسيديس قد وقفت كمونيل أمامه عند تصويره هذا التمثال وهذا على حد قول كلميت السكندري وهذه أول مرة يستخدم فيها موديل حياً.

التحت في العصر الهلينيستي

بعد موت الإسكندر الأكبر قسمت مملكته بين قواده وكانت مصر من نصيب بطلميوس بن لاجوس ولذلك يسمى العصر الهلينيستي في مصر بعصر البطالمة وقد جاء بطلميوس الأول أن يوجد بين فيونانيين والمصريين في عبادة جديدة فالف إليه جديد يدعى سيرابيس الذي يتكون من الإله أوزيريس وأبيس الذي يطهر في شكل كبير الألهة اليونانية وهو ريوس وصفات الإله هاديس إله العالم الآخر. وليس غريباً أن نجد في الإسكندرية أكبر معبد لهذا الإله وهو معبد السيرابيوم بمنطقة كوم الشقافة. وقد صنع الفنانون اليونانيون عدة صور وتمثال لهذا الإله منها تماثيل في الإسكندرية في المتحف اليوناني الروماني والذي حفظ لنا في نسخة رومانية عن الإله اتمصري الذي لعب مع إيزيس وحريو قراط (الثالوث المقدس للإسكندرية) دوراً هاماً في العبادة الهلينيستية.

تمثال الإله سيرابيس

صنع هذا التمثال الفنان Bryaxis في عام ٣٢٠ - ٣١٠ ق.م وهو جالساً على عرشه ونرى أن معالجة الثياب تشبه نفس الطريقة التي ظهرت في صورة أرتميس Artemis وماوسيلوس Mausellos. وكما ذكرنا نرى الإله سيرابيس ووجهه المعبر مثل الإله هاديس حاكم العالم السفلي، أما التعبير الذي طرأ على شكل هذا الإله فهو نزول خمس خصالت من شعره على الجبهة.

وفي سوريا تأسست مملكة السلوقيين بعد موت الإسكندر وكان لها حظاً كبيراً في المساهمة من الناحية الفنية أعمال العصر الهلنستي ونجد هنا إلهة رسمية للمدينة الجديدة أنطاكيا Antiochia على نهر Orontes صورت في عدة صور من مدرسة فيسيوس وأهمها تمثال في متحف الفاتيكان صممه الفنان Eutychides.

وصف التمثال

تجلس الآلهة وهي تضع ساقاً فوق ساق على صخرة وتستند باليد اليسرى على الصخرة وترتدى خيتون طويل وعباة ونرى أن ثياب الخيتون لا تختلف أبداً عن ثياب العباة وتضع الإلهة قدمها اليمنى فوق أوروستوس إله البحر الذي يظهر عائماً، ولأول مرة نرى تصوير إلهة مدينة على شكل فتاة في مقتبل العمر وقد صورت على هيئة الإلهة Tyche إلهة الحظ التي تجلب الحظ لهذه المدينة وقد عثر للفنان عن المدينة بأن وضع تاجاً على شكل حصن فوق الرأس وكذلك عبر عن خصوبة هذه المدينة ببعض الحبوب التي تسكها الآلهة في يديها اليمنى وقد صنع التمثال الأصلي من البرونز في حوالي ٢٥٠ ق.م.

أما في العصر الهلنستي المتوسط فيصل الفن الهلنستي إلى ذروته من ذلك أعمال ضخمة مثل مذبح زيوس في برجامة وتمثال أفروديتي من ميلوس وأهم ما يميز هذه الفترة أن الأعمال الفنية تخترق تماماً الحاجز بينها وبين المكان التي تقف فيه ومن أهم تماثيل هذه الفترة تمثال أفروديتي الجميلة الذي صنعه الفنان Diodalsas من Bithynia في حوالي ٢٤٠ - ٢٣٠ ق.م ومن الممكن أن الفنان قد استكمل المنظر عن طريق أحد آلهة الحب إريس الذي يقف بجوار الإلهة ويمسك لها امرأة لكي تترين فيها حيث تعبر نظرة الآلهة إلى اليمين عن ذلك. وهنا صور الفنان جسم المرأة بطريقة واقعية للغاية بما فيه من دهون وثنيات في البطن عند الاستدارة ويبدو أن اليد اليسرى كانت موضوعة على الخد الأيسر في حين أن اليد اليمنى كانت تمسك بالشعر ويظهر الجسم بالكامل على أنه قطعة واحدة عدا الرأس التي تأخذ اتجاهاً آخر ويعبر هذا التمثال عن التكرار التام في الشخصية المصورة في منتصف القرن الثالث ق.م أما البراعة الحقيقية للفنان فتظهر في الواقعية الشديدة التي صور بها هذا التمثال.

أما مدرسة رودس Rhodos فقد ألفت مكاناً طبيعياً في العصر الهلنستي وليس أدل على ذلك من تصوير الإلهة نيكى إلهة النصر Nike of Samothrace وقد صنع هذا التمثال في حوالي ١٩٠ ق.م وقدم كقربان بعد انتصار أهالي رودس على أنطيوخوس الثالث ملك سوريا.

وصف التمثال

نرى الإلهة في حركة قوية وفي نفس الوقت حركة خفيفة وهي تقف على مقدمة السفينة الحربية فاردة جناحيها وهذه الحركة مصورة بوصوح في الشياطين بطريقة رائعة خاصة في العبادة التي تطير إلى الخلف وتتجه

لسراياح المقابلة لها فيلتصق الحيثون على البطن وحول الصدر ويحدد الصدر تماماً، أما الحزام المربوط تحت الصدر فهو يوضح الحركة الرائعة في دوران الجسم وبالتأكيد كانت فرجة النسر مصورة في الرأس المفقودة ورغم كل هذه العوامل فقد أظهر الفنان الجسم الأنثوي تماماً من تحت الشياب ويعتبر هذا التمثال من أهم قطع النحت اليونانية في متحف اللوفر بباريس.

ومن أشهر الأعمال الفنية في العصر الهلنستي المتوسط تمثال Aphrodit of Melos الذي يرجع إلى منتصف القرن الثاني ق.م وأهم ما يميز هذا التمثال الوقفة المعقدة عن طريق تراجع الساق اليمنى إلى الخلف وبسروز الساق اليسرى إلى الأمام كذلك الحركة المضطربة لتثنيات الشياب والتي تأخذ بالرغم من ذلك التقافاً رائعاً حول الجسم، أما الرأس فتأخذ انطباعاً هادئاً بالشعر المتسق وتدل على تأثر الفنان بالفنان براكستيليس. وأما براعة الفنان الحقيقة فقد ظهرت في تصوير الجزء العلوي من الجسم بكل تفاصيله ونعومة أجزاء البطن والصدر وقد بلغت الواقعية هنا ذروتها في تصوير هذا التمثال بطريقة طبيعية للغاية.

وتبلغ ذروة الفن الهلنستي في مذهب برجامة العظيم الذي بنى فيما بين ١٨٠ - ١٦٠ ق.م وعلى العكس من العصر الكلاسيكي الذي يضع الأفاريز أعلى الأعمدة كان هنا الإفريز كقاعدة للمذبح العظيم بجوار درجات السلم. ولما الموضوع المصور على هذه الإفريز فهو الصراع بين الآلهة والمعاقلة ففي الغرب نجد آلهة الغابات والبحار وفي الجنوب نجد آلهة السماء والنهار وفي الشمال آلهة الليل وفي الشرق حرب أهالي أوليمبيا. في كل المنظر تسود الحركة الهائلة التي تميز هذا العصر الغنى وكان الأشخاص يمثلون الوحة حقيقة أو يبدو للتعبير عن النسر واضحاً

في هذه الأفاريز والحركة فوق الأجسام الهائلة وهذا أهم ما يميز الطراز في هذا العمل وكأنها مرسومة مزخرفة من خلال الضوء والظل الذي يهمر الأفاريز كلها وأما الأشخاص فلا يلتصقون بالخلفية إطلاقاً، وجدير بالذكر أن هذا المذبح يقف بالكامل في متحف برجامة ببرلين الشرقية.

وإلى حوالي منتصف القرن الأول ق.م يرجع نثال الملائك الجالس من البرونز في روما والذي صممه الفنان Apollonios في أثينا والذي ترك إمضائه على حزام شطاء اليد وهنا لا نقودنا صورة هذا المحارب ذات الجسم القوي والوجه المتجرف إلى عالم البلاسترا اليونانية وإما إلى مساجة المصارعة الرومانية بما فيها من ألعاب خطيرة وقاسية وينظر الملائك إلى اليمين ويدير وجهه إلى المشجعين والمشاهدين. ومن جسم هذا الملائك نرى أنه ملاكاً معترفاً، وفي جسم الملائك تتضح معالم العصر الهلنستي حيث الجسم القوي الهائل ذو الميقات القوية وكذلك في استدارة الرقبة التي نذكرنا بمحارب Borghese .

أما مجموعة Lakoon فهي من أشهر مجموعات العصر الهلنستي على الإطلاق وقد صنع هذه المجموعة فنانو رودس: Hagesander - Polydoros - Athenadoros

في حوالي منتصف القرن الأول ق.م ونحكي الأسطورة أن الآلهة علقوا Lakoon على عدم اعترافه بأن الآلهة أرسلت الحصان الخشبي في طروادة بقتله عن طريق حية حمقاء هو وولديه حيث هاجمتهم الحية المرسله من الآلهة وقامت بقتلهم وقد وجدت هذه المجموعة عام ١٥٠٦م ومن شهرة هذه المجموعة أنها كانت في حوزة الإمبراطور نيتوبس في روما وكان يفضلها عن أي عمل فني آخر.

وصف التمثال

نتيجة لقصر الحية على الأشخاص يتراجع الأب والابن الأصغر إلى المديبح في حين أن الابن الأكبر يصارع مع الحية لكي يتخلص منها وقد قامت الحية الكبيرة بغض الأب في مخده فقتل في الحال وكذلك قامت الحية الصغيرة بغض الابن الأصغر في صدره والذي يحاول أن يستجد بأبيه ولكن دون جدوى، أما الابن الأكبر لدى مازال يحاول حاشداً للتخلص من الحية ينظر إلى أبيه وأخيه بكل استياء وتدو عظمة المنظر في التصوير العملاق للأحسام والرووس مع نظرة الابن الأكبر إلى أبيه التي تعكس ألم الوالد وقد برح الفنان في تصوير هذا المنظر ذات الطابع الأمامي الذي يميل إلى الكمال في تصوير الأحسام والعصلات ولكن في حين نجد وجه الأب ذات صبيعة هellenistic بحتة نجد وجه الشاب ذات صبيعة كلاسيكية متأثرة برووس للفنان ليسيبوس ولا يمكن أن يفصل وجه الأب عن ملامح الوجوه في مذبح زيوس العظيم.

والى حسوالى عام ٨٠ ق.م ترجع مجموعة الكنتاور البحرى Triton وحورية البحر في متحف الفاتيكان والتي يغلب عليها الطابع الزخرفى فسبرى الكنتاور وهو يبحر فوق انماء خاطفاً حورية البحر وعلى جسمه الممبثل فى جسم سمكة يقف اثنان من الالهة الحب بحرسمون الحورية ونيس غريباً فى العصر الهلنستى أن نرى الأحسام المؤلفة من عدة حيوانات أو بشر ويمسك الكنتاور البحرى فى يده اليسرى أحد الكائنات البحرية لكي ينفخ فيها وأما الحورية فتقاوم الكنتاور وتستجد بالهبة الحب ناطرة إلى الخلف ولكن آلهة الحب لا يعيرون اهتماماً لها ويبدو أن هذه المجموعة صنعت لثريين أحد النافورات بالرغم من أن انقان صور أسواج البحر أسفل

الكنائس والجوهرية وقد صنع هذه المجموعة الفنان Arkesilaos الذي برع في تصوير حدود المنظر بالكامل أما الإفريز السفلي فقد صور الفنان عليه مناظر من الصيد وحياة الغابات.

لوحات الفنون الإغريقية

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

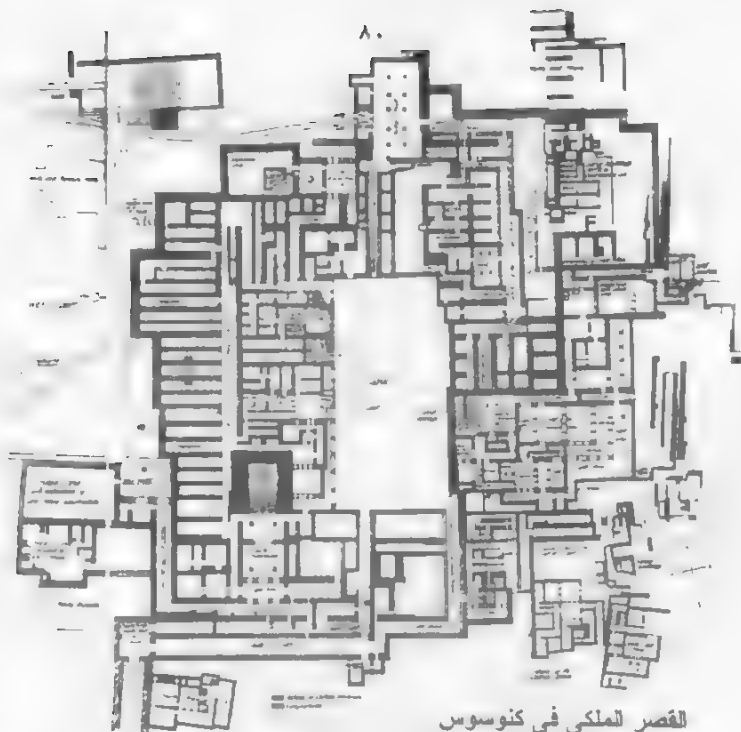
37

38

39

40





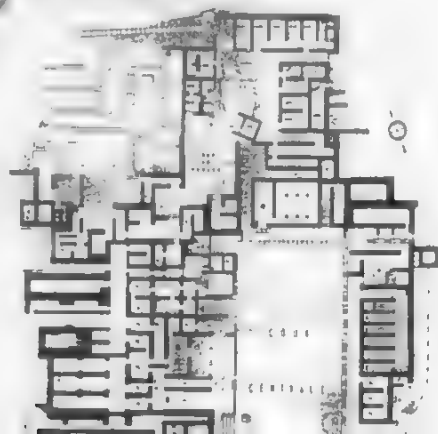


القصر الملكي في كنوسوس من الداخل





القصر الملكي في فارس

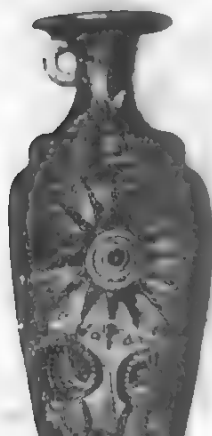


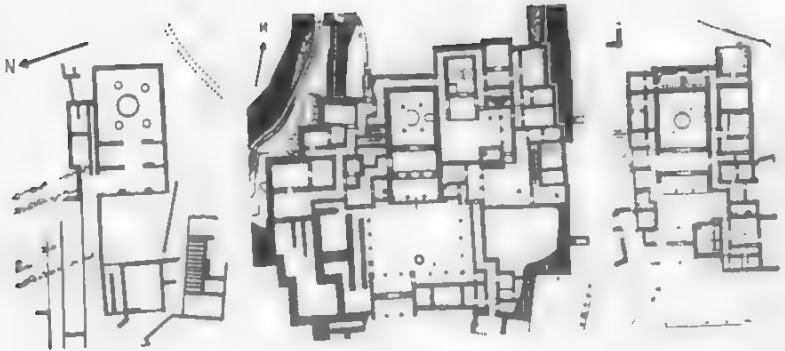


إلهة الأرض مع الثعبان من كنوسوس

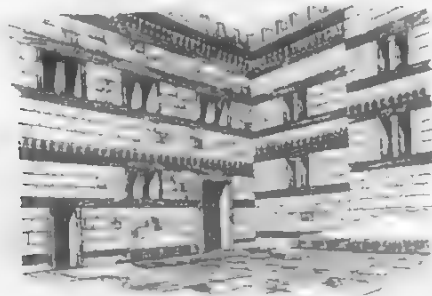


أمثلة من الفخار المينوي



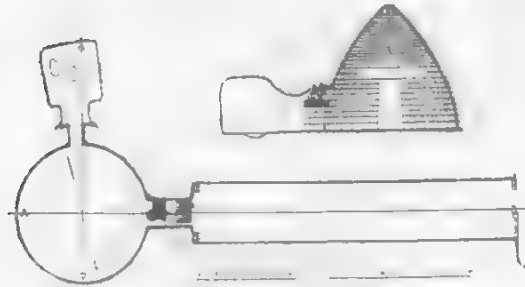
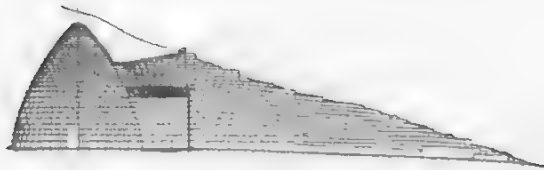


نماذج لقصور ومنازل من ميكنى



واجهة القصر الملكى فى ميكنى



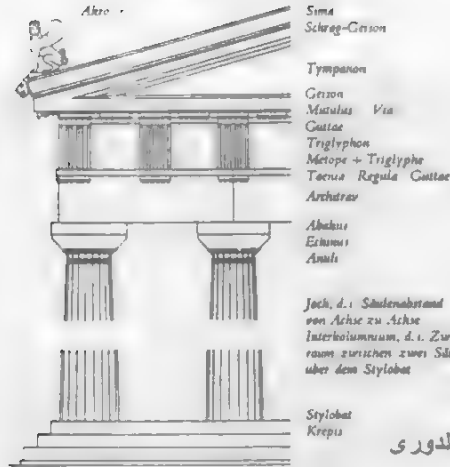


مخطط لمقابر دائرية من ميكني





بؤلة الأسد فى ميكنى



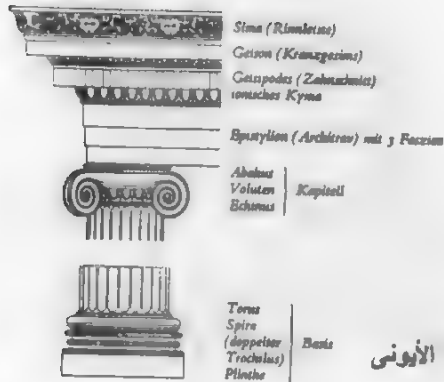
واجهة المعابد اليونانية





معابد دورية



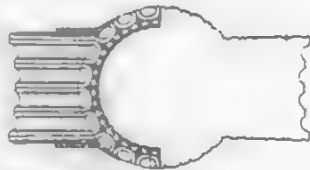
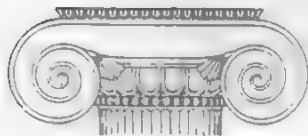


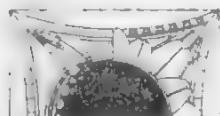
الطرز الأيوني





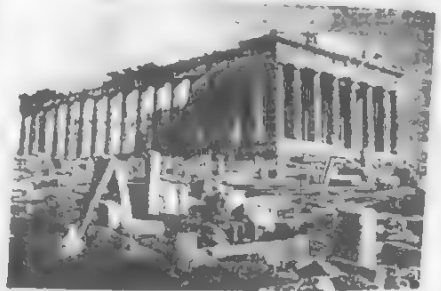
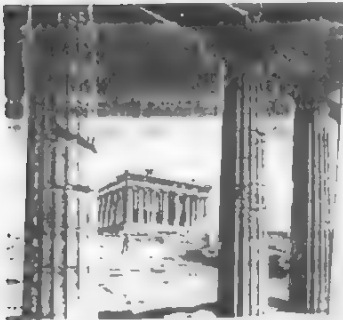
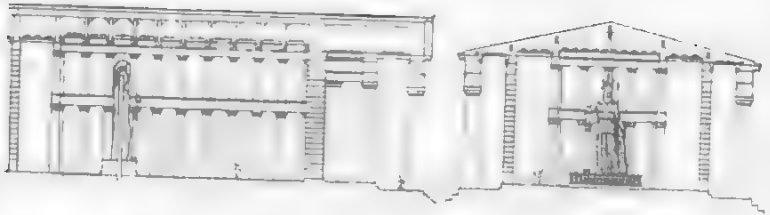
تاج العمود الأيوني





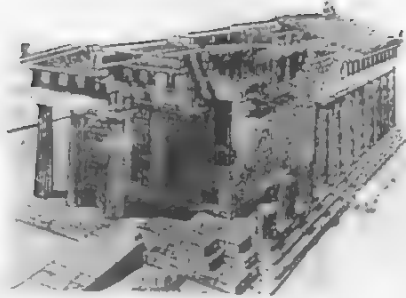
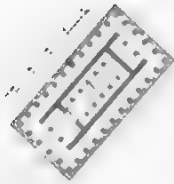
طرز الكورنى



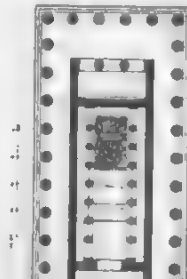
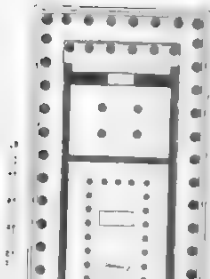
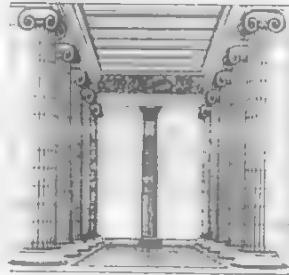
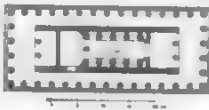


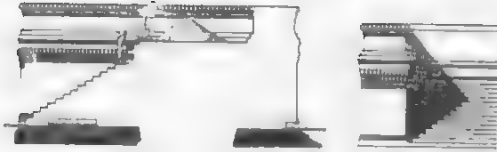
معبد البارثون



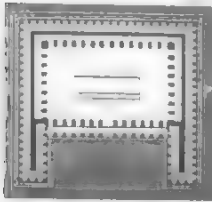


أمثلة على تكوين وتخطيط المعبد الإغريقي

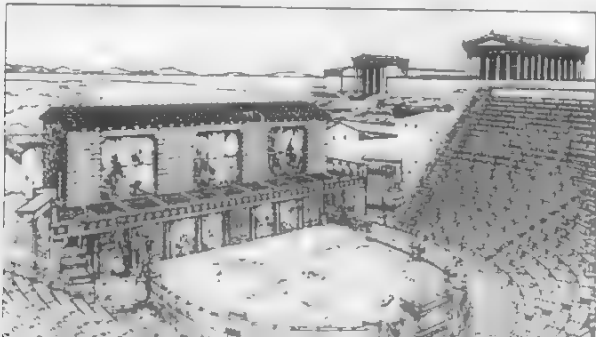


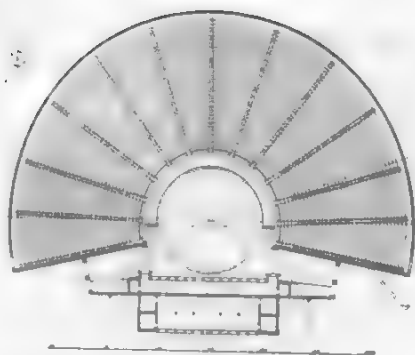
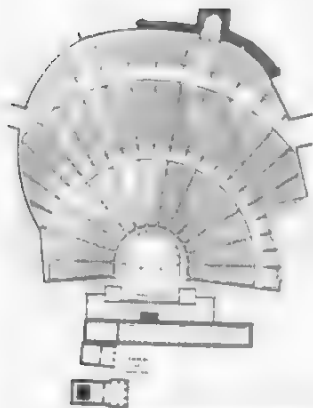


المذابح



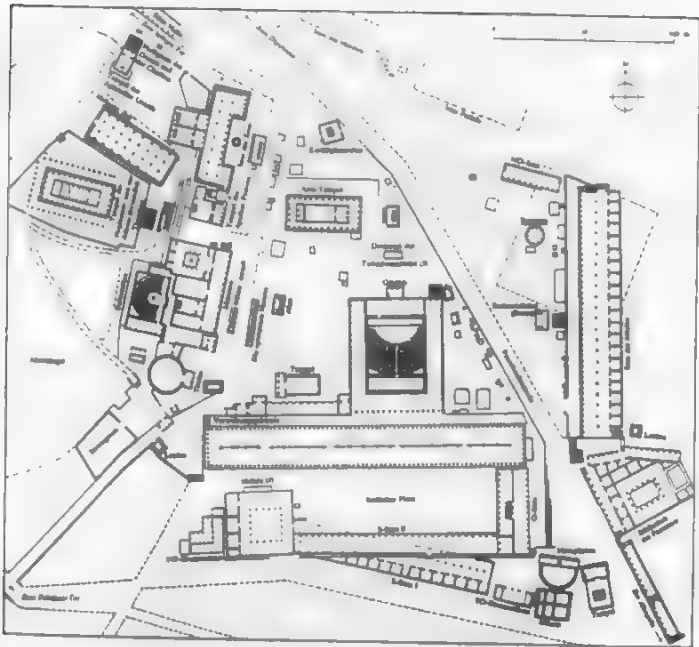
مذبح زيوس في برجامه



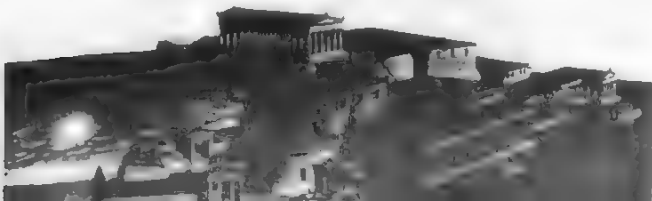


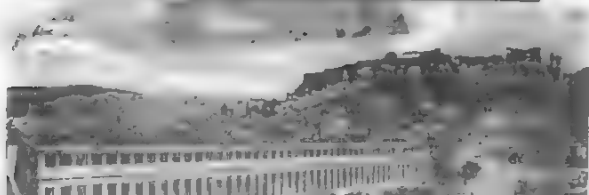
مسرح ديونيسوس في أثينا

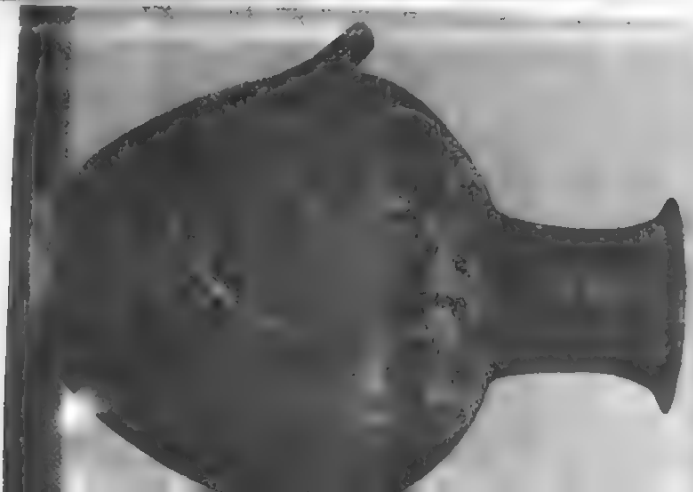
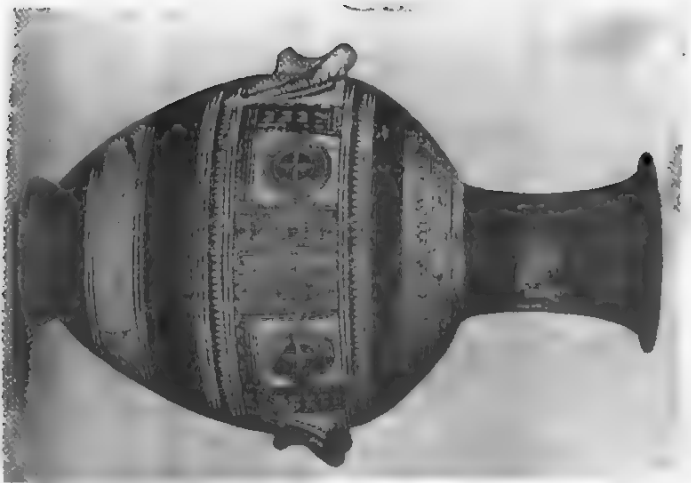




السوق (الأجورا) في تينا







القدر الجورشي



طراز الصورة السوداء
على الأرضية الحمراء

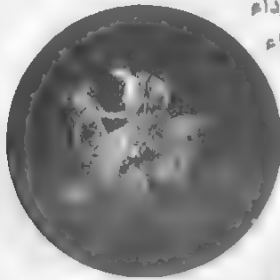


طراز الصورة «ن»
على الأرضية السوداء





طراز الصورة السوداء
على الأرضية الحمراء



طراز الصورة الحمراء



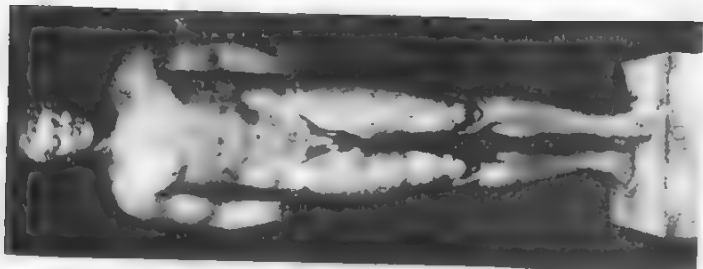


مسند حامل العجل

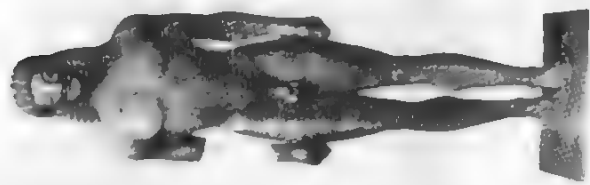


تمثال كليوباترا و بطليموس

تمثال لريستونديكوس

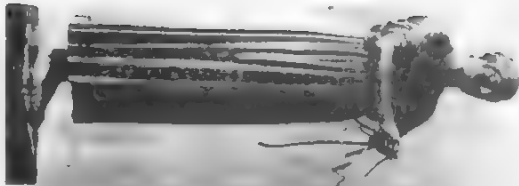


شابل تيديا



تمثال الإله بوسيدون





تمثال سلق العربية



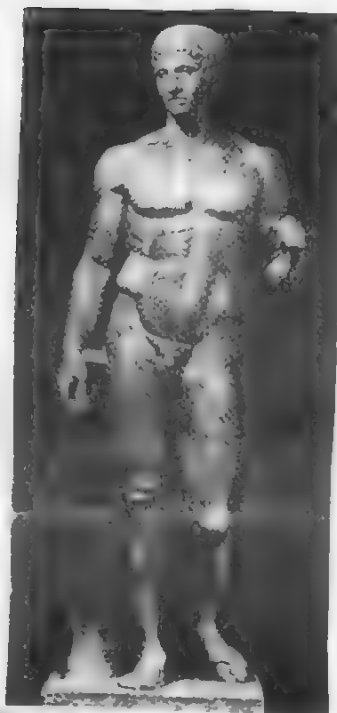
21



تمثال راسي القصر



تمثال الإلهة أثينا بارثينوس



تمثال حامل الرمح





تمثال الإلهة نيكى



حاملات المعبد فى الأرخثيون



تمثال كاشط الزيت



تمثال أبولو بلقيدير

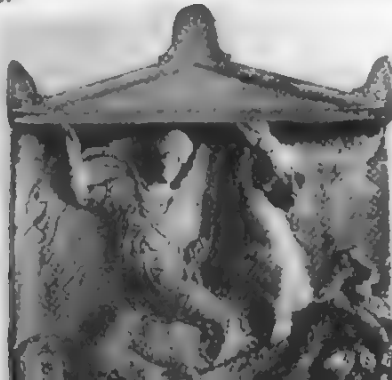




تايوت للتدابيات



تمثال هرميس والطفل ديونيسوس

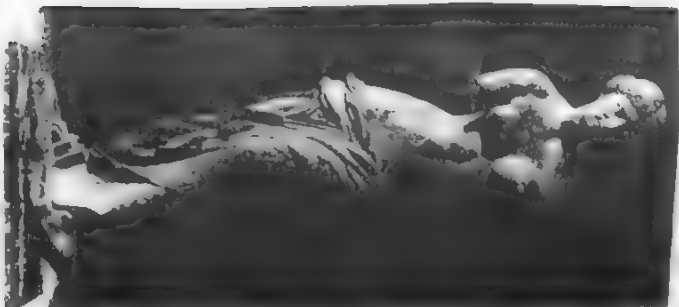


تمثال إلهة روسيني من كنيديوس



تمثال الإله سيرابيس





تمثال أفروديتي من ميلوس



تمثال الإلهة نيكى ساموثراكي



الإلهة أفروديتي للجالسية



تمثال ماوسيلوس



مجموعة اللاكويون



العملات اليونانية

أخذ علم المسكوكات Numismatics، منذ وقت طويل ميزة مستقلة كفرع خاص قائم بذاته في علم الآثار. وكلمة نومسماتيكس (Numismatics) أو علم النوميوت كما يقال في العربية أحياناً، جاءت من الكلمة اليونانية الأصل نومسما (νομισμα) التي تعني عملة متداولة بموجب عُرْف أو قانون، والكلمة مشتقة في الأصل من كلمة نوموس νομος وتعني دستوراً أو قانوناً وحتى في العربية يقال ناموساً.

يهتم علم المسكوكات بدراسة أشكال العملة وتطورها عبر العصور منذ أن بدأت بشكل حلقات أو قضبان أو سبائك معدنية مدموشة برموز أو صور تعطيلها قيمة حقيقية إلي أن سكّت نقوداً حوالي ٧٠٠ ق.م، وما طرأ عليها من تطورات فنية ومادية خلال القرون المتعاقبة على ذلك التاريخ.

وتكمن أهمية دراسة المسكوكات في إنها تمثل إحدى المخلفات الحضارية الهامة التي تعكس لنا الأوضاع السياسية والاقتصادية والمستويات الفنية للمجتمعات التي خلفتها، كما إنها تعكس روح العصر الذي ضربت خلاله وذلك لتأثير المسكوكات بشكل مباشر بما يدور في عصور سكها من أحداث سياسية واقتصادية ودينية واجتماعية وفنية فأحياناً نجدها مزدهرة كمأ وكيفاً، وأحياناً أخرى نرى هبوط مستواها الفني وقلة عددها نتيجة لظروف أو ضغوط سياسية أو اقتصادية أو ضعف في المهارات الفنية. ومجمل القول أن المسكوكات تعتبر مصدراً وثائقياً هاماً لحضارات المجتمعات الإنسانية.

في بداية الأمر، لم تأخذ المسكوكات الاهتمام والدراسة التي تستحقها كثيرها من المخلفات الحضارية الأخرى بسبب صغر حجمها نسبياً مما

يعطيها دوراً محدوداً في المجال الفني، بحيث لا يسمح للإبداع كغيرها من المخلوقات الأخرى. إلا أن هذا الإدعاء — البعيد عن الحقيقة — قد فقد مفهومه كما ثبت من أهمية المسكوكات في الدراسات الأثرية والسياسية والاقتصادية والدينية والفنية للحضارات القديمة.

ولا شك أن المعادن عند اكتشافها كانت نادرة واقتصرت استعمالها على القادرين من الأثرياء أو الملوك وتشكيلها على أدوات رينة وأسلحة. وثمة شيئاً تم استعمالها في شتى احتياجات الإنسان. فكان معدن الذهب هو الأساس الذي اعتمد في المجال التجاري وتبعه معدن الفضة وأخيراً جاء معدن البرونز ليبدل مضممار صناعة النقود.

وقد وجدت للمعادن قبولاً لدى المجتمعات الإنسانية في اعتمادها كقيمة حقيقية للأشياء والسلع لإتمام عملية التبادل التجاري لسهولة حملها وتشكيلها وتجزأتها وخاصة المعادن النفيسة كالذهب والفضة التي لا تصدأ أو تتلف مع الزمن كما لا تحتاج إلى مخازن أو مستودعات كبيرة لتخزينها كما هو الحال في المحاصيل الزراعية وقطعان الماشية. علاوة على أن هذه المعادن يسهل نقلها من سوق لآخر ومن بلد إلى بلد. فأقبل الناس عليها سواء أكانت سبائك لم تجنى وأصبحت للتبادل التجاري يعتمد على أساس المعادن قبل أن يتوصل الإنسان إلى سكها نقوداً، وذلك بمخلطة سبيكة منها على شكل حلقات أو قضبان مقابل مقدار معين من المحاصيل أو عدد من الماشية.

وظلت المعادن النفيسة هي المرغوبة والمعتمدة بشكل أساسي في التبادل التجاري. إلا أن ذلك كان غير ثابتاً حيث أن قيمة الأشياء ظلت صرور محددة بسبب بعضها إلى بعض إلى أن اكتشفت الخطوة الأخرى من مضممار تطور الأشياء (العملة) وهي الرغبة في تحديد قيمة السلع المختلفة قياساً لقيمة

للمعادن فكان لابد من وزن تلك المعادن عند كل عملية تبادل تجاري، ومن ثم أصبحت سبائك المعادن توزن مقدماً وتتمتع بعلامة نذل عطي وزنها وقيمتها. وهكذا أصبحت الحلقات والقضبان والسبائك المعدنية تتمتع بوزن ثابت معين. فكانت هذه الخطوة بمثابة أول ظهور لفكرة العملة بمعناها اللدائي باعتبارها تحمل صفة شرعية أو قانونية يضبطها وزن ثابت وبمغة خاصة من التاجر أو الدولة التي وضعت علامتها عليها. وقد بدأ في استعمال الذهب والفضة لهذا الغرض منذ خمسة آلاف سنة كما بدأ في استعمال معدن البرونز في الألف الثالثة ق.م للفرس نفسه وقد عثر في كثير من المواقع الأثرية في الشرق الأدنى للتخمين على حلقات وقضبان معدنية أثبتت نتائج فحصها أنها كانت تستخدم كموازين أو كمعادن للمقايضة.

فمنذ أقدم العصور أوجد معدنا الذهب والفضة بصيغة خاصة حلولا منطقية للتبادل والاتفاقيات التجارية، وحددت قيمة كل معدن بالنسبة للمعدن الأخر بطريقة مناسبة إلا أنه بالرغم من أن هذين المعدنين قد أوجدا حلاً مناسباً للتعامل التجاري باستعمالهما كمعيار ذات قيمة في الشرق القديم، فإنسبه لم يعثر علي أية قطعة نقد مسكوكة أو دليل علي مثل هذا المفهوم يعود إلي تلك العصور المبكرة، كما أنه لم يأت نكر عملة مسكوكة في أي أثر كتابي قبل العصر الفارسي أي في النصف الثاني من القرن السادس ق.م، فقبل ذلك للتاريخ كان الذهب والفضة يقدرا وزناً وليس بقيمة رقمية أو فئة. كما أنه لم يكن الميزان يستخدم دائماً في المبادلات الصغيرة حيث كانت الحبيبات أو الكتل الصغيرة من هذين المعدنيين ذات وزن محدد تقريباً وبدون علامة رسمية تحدد قيمتها أو وزنها وهكذا فقد قامت تلك الحبيبات أو الكتل الصغيرة من الذهب والفضة نفس مقام النقود.

ابتدأت فكرة للنقود المسكوكة في غرب اسيا الصغرى في الربع الأول من القرن السابع ق.م لدي إغريق أيونيا في ممكة ليديا. ففي تلك المناطق توفّر معدن الذهب الأبيض - الألكترولوم Electrum الذي هو عبارة عن مزيج مركب من ٩٦% من الذهب، ٤% من الفضة.

وقد دعت حاجة إيجاد وسيلة يسهل التبادل معها إلى تشكيل أغنياء وتجار ليديا إلى استخدام هذا المعدن عوضاً عن السبائك أو الحلققات أو القضبان من معادن النحاس أو البرونز أو الحديد التي كانت غير عملية، وثقيلة الوزن صعبة الحمل، وساعدهم في ذلك موقع ليديا التجاري للهام وخاصة عاصمتهم سارديس Sardis الواقعة على ملتقى طرق القوافل التجارية الآتية من الشرق باتجاه البحر الإيجي وبلاد اليونان، فكان لمولوكهم وتجارهم نفوذ تجاري واسع في تلك المناطق.

وتمثل للوسيلة التي ابتدعوها الخطوة الرئيسية الهامة في سك العملة، وقد تمثلت بسبائك صغيرة الحجم بيضاوية الشكل من معدن الألكترولوم مختومة بأختام خاصة بدائية. فكان كل تاجر يختم سبائكه النقدية الصغيرة بختمه أو علامته الخاصة وعليها رسوم ورموز للمعبود الذي يدين به. وهذه البدائل الأولى للعملة المسكوكة جاءت مطابقة لفكرة الأختام التي ذكرناها سابقاً والتي كانت تعمل أيضاً أشكالاً ورموز للمعبودات وثيقة الصلة بصاحبها أو للذي أمر بصنعها.

وقد نشأت فكرة العملة أساساً نتيجة فن الحفر على الأختام التي تعتبر الأصل في ذلك فالصلة بين العملة والأختام وثيقة وقوية وواضحة عبر العصور.

فالإعلامات أو الرموز المحفورة على الأحكام تشير إلى علامة أو رمز أو اسم صاحبها وكذلك الحال بالنسبة إلى النقود. كما أن الأشكال أو الرموز ومن ثم الكتابات المحفورة على الأحكام تبين وتعكس الآلهة المعبودة والمكان الذي حُفرت فيه وهم صاحبها وكذلك الحال بالنسبة لقطعة العملة حيث تبين المكان الذي سكّت فيه أو للشخص الذي أمر بسكّها أو سكّت باسمه والمعبود الذي يتّبع به أو يعبده.

على أنه ولقرون عديدة وقبل اختراع المسكوكة، كانت السلع تباع وتشترى بطريق المقايضة أو المبادلة، وكانت قيمة الأشياء تقدر لدى المجتمع الزعوى والزراعة مثلاً بما تنتجه الماشية والأرض وبصفة خاصة بقدر من الثيران والماشية.

والخطوة التالية لتلك الطريقة البدائية في التعامل كانت محاولة بسيطة لتسهيل التبادل التجاري وذلك بالاستعاضة عن الثور أو الماشية بمادة يمكن حملها أو نقلها بسهولة، وتلك المادة إما إنها ذات قيمة حقيقية أو أنها أعطيت قيمة كيفية وهذه المرحلة الانتقالية في التعامل وفي تطور للتبادل التجاري هي إحدى الضرورات الطبيعية، حيث أنه من الصعب حمل أو تقسيم السلع المبادلة أو المقايضة بها أو بأجزائها، الأمر الذي يصيب للغبس أحد الطرفين المتقايضين.

كل هذه الأمور جعلت الإنسان يفكر في الحصول على احتياجاته بطريقة أسهل من أسلوب المبادلة بالسلع والمنتجات. وقد أثار اهتمام الأشياء القادرة والثمينة كالأحجار الكريمة والأصداف التي أصبحت ذات قيمة لديه يعد استعمالها كحلية، ففكر في استعمالها كوسيلة لتقييم السلع في عملية

التبادل للتجاري. فكان يبادل جملأ أو جبلين من القمح مقابل حجر كريم أو صحيفة نادرة وهكذا.

إلا أنه بعد أن عرف الإنسان المعادن كالنحاس والقصدير والبرونز والحديد والذهب والفضة وأصبح قادراً على تشكيلها بعد استخراجها بكميات تجارية، استتبعت معياراً تجارياً ثابتاً لا يتعرض للتلف أو للزيادة أو النقصان. فكانت تلك المعادن كمراس مال ثابت له كثير من المنافع والمزايا فبقي وقت مكر بلوطاليا وصقلية مثلاً، أخذ النحاس والبرونز مكان الماشية كمقياس للقيمة معترف به.

وقد بدأ سك قطع العملة بمفهومها الحديث في بلاد اليونان حوالي منتصف القرن السابع ق.م عندما بدأت تظهر النقوش على القطع النقدية وأصبحت الدولة تحتكر إصدارها وكان لازماً عليها أن تضع رمزها الخاص بها على نقودها. وهكذا أصبحت العملة تعبر عن شعارات ومعتقدات الدول التي أصدرتها وتؤكد استقلاليتها وكيانها السياسي ومن ثم سهل انتقالها إلى الدول والشعوب الأخرى عن طريق التجارة.

وفي أول الأمر جلب الطابع الدولي على تلك الشعارات والرموز المضروبة على قطع العملة، وظل سائداً حتى مجيء الإسكندر المقدوني عام ٣٣٣ ق.م فكان الإسكندر أول حاكم في التاريخ يظهر صورته الأنيمية على النقود. ومع ذلك فإن صورة الإسكندر لم تظهر على النقود في بداية الأمر بصورة مباشرة وواضحة بل متمثلة بالمعبود هرقل وحتى عندما ظهرت صورته بكل وضوح لم توضع إلا بعد أن أعطاه خلفاؤه صفة الأوهية بعد وفاته عام ٣٢٣ ق.م.

مع تطور سك العملة في أوروبا وبلاد اليونان تبين أن معدن الألكتروم لا يصلح كثيراً للنقود نظراً لعدم صلابة المعدن وقلة توفره. ولذلك طور الملك الليدي كرويسوس (٥٦١ - ٥٤٦ ق.م) نوعاً جديداً من النقود اعتمدت كلياً على الذهب الخالص أو الفضة الخالصة. فأصدر منها قطعاً نقدية متنوعة باختام وأوزان رسمية ثابتة تحمل على وجهها صورة أسد بهاجم ثوراً وعلى ظهرها صورة المعبودة في العاصمة سارديس.

كما ظهرت على إصداراته النقدية ولأول مرة في التاريخ كتابة يونانية، وقد انتشرت تلك المسكوكات الليدية الجديدة في الكثير من المدن ولأول مرة في التاريخ في آسيا الصغرى التي كانت تشكل فيما بينها حلقاً سياسياً وتجارياً قوياً. وقد كان لكل مدينة الحق في ضرب نقود الخاصة بها، فانتشرت نقود تلك المدن أيضاً في بلاد اليونان نفسها حيث طورت هناك إلى درجة كبيرة من الناحية الفنية. وبالتالي انتشرت النقود اليونانية إلى معظم أنحاء العالم القديم على أيدي تجارهم الذين جابوا معظم أنحاءه.

ومع حلول القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت النقود اليونانية لوحات فنية رائعة وانتشرت في جميع أنحاء العالم القديم. وبعد ذلك التاريخ بالذات أصبحت النقود عملة حكومية رسمية تحمل اسم الدولة وخاتمتها الرسمي ضمن قانون النقد تلك الدول والذي عرف بـ نوموس Nomos . ومن هنا جاء الاصطلاح للمسكوكات بـ "نومسما". ومن المعادن التي استعملت في سك العملة الجديدة ... عدا الذهب والفضة - معدنا النحاس والبرونز ونظراً لأن معدن الذهب كان نادراً وحيثاً فقد تقتصر استخدامه على سك كميات قليلة، أما معدن النحاس فكان أكثر توفراً وأسهل استخراجاً فقد اعتمدت في الغالبية العظمى لمسكوكات العديد من المدن اليونانية. وكان معدن البرونز عدا

اكتشافه ثميناً وندراً [إلا أنه بعد ذلك اعتُبر عند اليونان معدناً ثانوياً ولم يستعملوه في مجال سك العملة إلا في القرن الرابع ق.م وخاصة عندما بدأت لدينا بسك بعض عملاتها من هذا المعدن، فانتشر بعد ذلك استعماله في أنحاء العالم القديم. وقد اعتمد الرومان في سك نقودهم منذ بداية سك العملة لديهم والتي جاءت متأخرة في القرن الثالث ق.م. أما معدن الحديد فقد استعمل أيضاً في سك العملة ولكن على نطاق ضيق ومحدود وبصفة خاصة في دولة إسبرطة اليونانية، وخلال القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد صدرت في مصر عملات من مادة الرصاص.

وكان أول ظهور للعملة في مدينة ليديا Lydia في آسيا الصغرى في منتصف القرن السابع ق.م.

وكان للتأثير قبل ذلك هو نظام المقايضة في المعاملات، وفي عصر الإلياذة كان هناك نظاماً متعباً وهو التبادل بالخيول والأسلحة والأدوات وبعد ذلك كان هناك نظام السبائك ففي بادئ الأمر كان حجمها كبير أو من المعادن وبعد ذلك قل حجم هذه السبائك وأصبحت تلك إلى قطع من النحاس.

وكانت أشكال العملات الأولى غير منتظمة وكانت من معدن Elektron وفي البداية كانت هذه العملات لا تحتوي على صور وفي بعض الأحيان تحفر بعض الأشكال البسيطة على أحد الجانبين، ولم يلبث الأمر أن وصل إلى زخرفة العملات بالرموز والأسماء. وفي بادئ الأمر كان للختام المميز للعملة مكتوب عليه Φαειος ἐμισθημα ومعناها (أنا) علامة Φαειος. أما الصورة فكانت دائماً نفس المنظر. وفي حالة وجود حالة المضاف إليه Genitive في العملة مثل ΑΘΕ (ναίων) وهذا معناها: (أنا)

عملة الآتينين أو ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ معناها: (أنا) عملة للملك الإسكندر.

أما الجهة الخلفية من العملات المبكرة فقد كانت بدون صورة، وقد اتجه ملك ليديا كرويسوس Kroisos — الذي بلغ التضج الفلسي سدءاء في عصره — إلى إلغاء العملات من الالكثرون وسك عملات ذهبية وبرونزية. وبعد سقوط مملكة الملك كرويسوس في عام ٥٤٦ ق.م في معركة سارديس Sardis أتبع الملك الفارسي المنتصر نفس نظام سك العملة وكان يظهر على العملات الذهبية الملك الفارسي وهو يرمى السهم ولذلك سميت هذه العملات في العصر القديم ΤΟΞΟΤΑΙ ومن بعده سميت هذه العملات ΔΑΡΕΙΚΟΙ نسبة إلى الملك داريوس (٥٢١-٤٨٥ ق.م). وكان وزن هذه العملات حوالي ٨,٤ جرام. وهذا الوزن لا يزال مستخدماً في العصر الحديث في العملات الذهبية.

أما لعملات الفضية فكانت تسمى ΣΙΓΓΑΟΙ وكان وزنها ٥,٦ جرام. أما أشكال العملات التي استخدمت في التجارة وكوسيلة للمعاملة فقد ظهرت في بداية القرن السادس ق.م في حوض البحر المتوسط حيث لعبت مدن آسيا الصغرى دوراً كبيراً في ذلك حيث كانت هناك مراكز تجارية هامة مثل Ephesos و Miletus و Kyzikos و Chios و Lampsakos. وقد ظلت هذه المدن تستخدم العملات من الالكثرون حتى نهاية القرن الرابع ق.م حيث تحولت إلى العملات الفضية. أما في بقية المناطق اليونانية كانت العملات فضية منذ البداية وبعد ذلك دخل نظام سك العملة من الذهب والبرونز، أما للحاس فقد ظهر مع ظهور التدهور الاقتصادي في العشر سنوات الأخيرة من القرن الخامس ق.م وكانت جزيرة Aegina من أول

المدن التي لها دار للسك وكذلك أثينا وكورنث كمراكز تجارية كبرى كان لها داراً للسك في ٥٧٠/٥٦٠ ق.م.

وكذلك مدينة قورينة حيث كانت ممتعمة يونانية. ومن نهاية القرن السادس ق.م كان هناك مراكز لسك العملة في جنوب إيطاليا وصقلية وهي تراقيا ومقدونيا وعلى سواحل البحر الأسود وهذا دليل قاطع على أن هذه المدن أصبحت في هذا الوقت مراكز تجارية هامة. أما في بلاد اليونان دلت الأدبيات الكثيرة مثل Phokis و Boiotia و Euboia وفي مناطق أخرى فقد تأخر ظهور دار لسك العملة حتى القرن الرابع وكانت عملاتهم من البرونز.

وكما هو متبعاً في العديد من الفنون الأخرى نستطيع تقسيم الفترات الرئيسية في مجال العملة اليونانية إلى ثلاث فترات رئيسية:

- ١- الفترة الأرخية ٦٤٠-٤٩٠/٤٨٠ ق.م.
- ٢- الفترة الكلاسيكية ٤٩٠/٤٨٠ - ٣٢٣/٣٠٠ ق.م.
- ٣- الفترة الهلنستية ٣٢٣/٣٠٠ حتى ٢٧ ق.م.

وهذه الفترات محددة طبقاً لأحداث تاريخية معروفة مثل الانتصار على الفرس وموت الإسكندر الأكبر وظهور القوة العظمى وهي الإمبراطورية الرومانية.

أما العملات المبكرة من العصر الأرخي باستثناء عملات صقلية فكانت مسكوكة فقط من جانب واحد، أي على الوجه كان هناك رمز لصورة في حين الوجه الخلفي كان عليه مربع غائر quadratum incusum.

ويلاحظ في العملات اليونانية الارتباط الوثيق بين المدينة المسكوكة بها لعملة والصورة الموجودة على العملة من حيث اسم المدينة والعالم المحيطة

بها وأساطيرها وتاريخها فوجد صورة أحد الرهور ΣΕΛΙΝΟΝ كرمز لمدينة Selinus وحيوان البحر ΦΩΚΗ كرمز لمدينة Phokaia والتفاحة MHAON كرمز لمدينة Melos والوردة ΡΟΔΟΝ كرمز لمدينة Rhodes، والرمان ΣΙΔΗ كرمز لمدينة Sidon والنخلة ΦΟΙΝΙΞ كرمز لمدينة قرطاجة الفينيقية، والأسد ΑΕΣΩΝ كرمز لمدينة Leontinoi.

هذه الرموز كانت تظهر أيضا على النقوش. وكذلك ظهرت رموز تنفع الالهة اليونانية مثل ظهور نباتات وحيوانات على سبيل المثال أسد أبوللو والهومة الخاصة بأثينا وعرال أرتميس وحمار ديونيسوس.

وفي بعض الأحيان كانت تظهر صور الحكام في هيئة آلهة مثل الإسكندر الأكبر في شكل هيراكليس أو كزيوس أمون.

أما من ناحية الطراز الفني فوجد أن العملة تأثرت بكل للفنون التي عرفها فوجد مثلا في العصر الأرخي المبكر والمتوسط (٥٨٠ - ٥٢٠ ق.م) تميل العملة إلى تصوير الأشكال الواقعية بالتفاصيل المملة بما فيها الضحكة الأرخية الشهيرة، أما في الفترة الأرخية المتأخرة فوجد تطورا تدريجيا يميل إلى تصوير التفاصيل المثالية والبساطة إلى أن تبلغ العملة أقصى مدى لتطور عنها في العصر الكلاسيكي حيث تعتبر هذه الفترة حق من أزهي فترات العملة في العصر القديم على الإطلاق.

فبعد الانتصار على الفرس في ٤٨٠ ق.م وازدياد للروح القومية لليونانيين وازدهار التجارة وما تبع ذلك من ظهور المباني الضخمة، بدأ الفن بشكل عام في الارتباط بالأشكال التقليدية مثل الآلهة والأساطير واتجه - بما في ذلك العملة - إلى استمداد أشكالا جديدة وطرزا جديدة في التصوير،

وأصبحت زخرفة العملة على الوجهين فحمة وأصبحت المساحة للمربعة فسي الخلف quadratum incusum مزخرفة بالنباتات والعناصر الزهرية. وكذلك تغيرت الموضوعات فبعد أن لعب الحيوان دوراً رئيسياً فسي تصوير مناظر العملة في العصر الأرخي، أصبحت الآن مناظر الصراع والجري ومناظر من العقيدة والحياة اليومية هي المسيطرة على التصوير وكذلك مناظر البحر واليمن والطبيعة.

أما بحلول عصر الإسكندر وانتاير اليوناني على الشرق فقد استحدث الإسكندر نظام عملات فضية بدلاً من الذهبية ولذلك ازدهرت التجارة في أنحاء البحر المتوسط وازدهر الاقتصاد في بلاد اليونان نتيجة لاحتفاظ الإسكندر بنفس نظام العملة اليوناني وكذلك من بعده معظم قواده عدا البطالمة الذين استعملوا في مصر نظاماً خاصاً للعملة.

طريقة سك العملات في العصر القديم

كانت الطريقة البدائية في سك العملة سهلة وغير معقدة فنجد أن الفنان ينحت الشكل المطلوب على قطعة من البرونز أو المعدن الصلب ثم يوضع هذه القطعة المنحوتة على جزء صلب من الحديد إلى أعلى ويوضع فوقها قطعة المعدن المراد تشكيلها إلى عملة وبذلك يكون هناك وجهاً من العملة قد تم صنعه إذا ما طرق العامل فوق العملة بقل من الحديد. ولكن يوضع فوق قطعة المعدن المراد تحويلها إلى عملة ختم آخر عليه صورة منحوتة ثم يترك على هذا الختم من أعلى ليتكون لدينا عملة ذات وجهين. وتسمى الأدوات التي تستخدم في ذلك كالآتي:

ΣΦΥΡΑ المطرقة

ΑΚΜΟΝΙΣΚΟΣ القاعدة السفلية

الخاتم العلوي XAPAKTHP (شكل ٣)

وبطبيعة الحال كانت المعادن تسخن قبل الطرق حتى تأخذ الشكل الصحيح في الطرق عدا الذهب والفضة فكان يطرق وهو بارد لمسهولة تشكيله. وفي بعض الأحيان كان المعدن يحتاج إلى أكثر من طرقة لذلك نلاحظ في بعض الأحوال وجود إبطان على العملة الواحدة Double Struck. لما الجهة الخلفية من العملة فكانت في بادئ الأمر غير مصورة، عليها مربع عميق quadratum incusum الذي كان يساعد على عدم انزلاق العملة عند الطرق عليها ومع مرور الوقت أصبحت هذه المساحة تزخرف إلى خطوط وبعد ذلك احتوت العملة على صورة خلفية مستقلة.

وقد استخدمت في البداية الطريقة الآتية لسك العديد من العملات:

تطبع الصورة من الأمام وتكون بارزة Reliev ومن الناحية الأخرى نفس الصورة ولكن Negativ وتستمر الحال كذلك حتى عام ٥٠٠ ق.م ولكن بعد ذلك استخدمت نفس الطريقة السابقة وهي تصوير العملة من على الوجهين بطريقة Positiv أي صورة بارزة على الوجهين، إلى أن جاء العصر الهلنستي وكثر وزاد الطلب على العملات فنتجاً لازدهار التجارة واتساع نطاقها فكان لابد من إيجاد طريقة ميكانيكية لتوفير الوقت ولطبع أكبر عدد من العملات بأقل التكاليف والمجهود، فتم ربط عملية سك العملة بأختام Positiv تعمل مع بعضها البعض وبذلك تتم عملية السك في سهولة وسرعة كبيرة، ويمكن تقدير عدد العملات التي تصنع من خاتمة واحدة بحوالي ٤٠٠٠-٦٠٠٠ عملة.

نظام العملة الإغريقي

اختلف وزن العملات من مدينة إلى أخرى ولكن تعطى مثلاً على
الوزن في أثينا، وهو الوزن الذي كان سائداً في حساب العملات اليونانية:

1 Talent 26, 196 Kg	= 60 Minen.
1 Mine 436, 6 g	= 100 Drachmen.
1 Drachme 4, 36 g	= 6 Oboloi.
1 Obolos 0, 72 g	= 8 Chalkoi.

وكانت الدراخمة اليونانية مقسمة إلى فئات منها Dekadrachmen
وهي عشرة دراخمات، Oktadrachmen وهي ثمان دراخمات وكذلك
Tetradrachmen وهي أربع دراخمات.

وبملاحظة الحال لا بد من معرفة القوة الشرائية لهذه العملات ولدينا
بعض الأمثلة على ذلك، ولكن بصفة تقريبية:

في عام ٦٠٠ ق.م كان ثمن العجل ٥ دراخمة في حين كان ثمن
الخروف يساوي ١ دراخمة.

الجائزة التي يحصل عليها أحد الفائزين في الألعاب الأولمبية حوالي
٥٠٠ دراخمة كأجر له وكان يكفي هذا المبلغ هو وعائلته حوالي عام كامل،
لما ثمن التمثال البرنزي فكان ٣٠٠٠ دراخمة.

وفي النصف الأول من القرن الرابع في أثينا كان ثمن العبد يتراوح
بين ١٥٠-٢٠٠ دراخمة وكانت أجرة العامل في اليوم الواحد من ٢-٣
أوبول. أما تكاليف الفرد المعتكلة في اليوم للولد فكانت حوالي ٣ أوبول.
وكان العامل في بناء معبد الأرختيون يتقاضى ١ دراخمة في اليوم للولد
وكانت تكاليف نقل عمود من بنتليكون إلى Eleusis يتراوح بين ٢٠٠-
٤٠٠ دراخمة.

وكان الثوب يتكلف حوالي ١٨ دراخمة، وأجر المهندس المعماري في العام كان حوالي ١٢٦٠ دراخمة تقريباً، أي ٣ دراخمة و ٣ أوبول يومياً.

بدايات العملة اليونانية

التبادل قبل اختراع العملات

قديمًا في عصور ما قبل التاريخ وقبل أن يعرف الإنسان نظام النقد كان لزاماً عليه أن يجد طريقة ليحصل على احتياجاته، وقد وجد ضلالتة هذه فيما عرف باسم نظام المقايضة ويرى "أدم سميث" أن الفزوع إلى تبادل شيء لو مقايضته أو مبادلتة بشيء آخر يعتبر من المقومات الأساسية للطبيعة الإنسانية، ففي العصر الحجري القديم نجد أن بعض السلع قد عثر عليها في أماكن غير التي أنتجت بها، فمثلاً وجدت الجواهر في شمال إيطاليا وسويسرا في حين أن مناطق إنتاجها في ساحل الأطلنطي والبحر الأحمر، وقد تمت أشكال التبادل البدائية عن طريق مقايضة شيء بشيء آخر دون أي تدخل نقدي.

فالمقايضة نشاط مؤثر، فالمنتجات المقبولة بالتبادل استخدمت كميدان لهذا التبادل على مجال واسع، يمتد من الأشياء الطبيعية إلى للصناعية، ومن النفعية إلى تلك التي استخدمت كنوع من الترف، مثل: محاصيل من الأراضي الزراعية، ماشية، خمور، زبد، ملابس، محارلات وحتى الخدم.

وفي اليونان إبان عصر هوميروس استخدمت السفافيد، والقوائم الثلاثية، والأواني، والفؤوس والحلقات بمثابة نقود للمدفوعات الصغيرة وكانت مصنوعة من البرونز ولكن في عصور ما بعد هوميروس استخدمت السفافيد الحديدية هذا إلى جانب استخدام الثيران.

وتظهر في أفخم للسجلات البابلية التي ترجع لحوالي ٣٠٠ ق.م السلع القابلة للتبادل مثل للذهب، الفضة، الرصاص، البرونز، النحاس، العسل، السمسم، الزيت، اللبدي، الخميرة، الصوف، الجلود، لقائف البردي، والأسلحة، والتي كانت تستخدم للمقايضة بدرجات متفاوتة.

ومما يدل على أن الماشية استخدمت كوسيلة للتبادل لفظة "Pecunia" بمعنى نقود مشتقة من لفظ "Pecus" أي ماشية.

نشأة العملات

مع الانتشار الواسع للتبادل التجاري تظهر عيوب المقايضة حيث أن التبادل كان يتم على أشياء يصعب حملها مثل الأغنام إلى جانب أن المقايضة تحتاج إلى التزام المزوج للطلبات، بمعنى أن يرغب طرفي التبادل بالمقايضة على ما لدى كل منهما من السلع وأن يقتنعا بتساوي قيمة السلعتين وهذا ما كان يصعب تحقيقه وهنا دعت الحاجة إلى وجود وسيلة دائمة ممكنة الحمل سهلة التشكيل قابلة للتقسيم.

وهكذا بدأت الفكرة الأولى في استخدام المعادن كمقياس لتحديد القيمة.

ولم تكن اليونان وحدها التي تفكر في استخدام المعادن لتحديد قيمة المنتج بل نجد أن جزيرة كريت ومصر قد استخدموا قضباناً من الذهب لهذا الغرض، ولكن عملية الطبع على هذه المعادن لاستخدامها كعملة هو اختراع يوناني.

في البداية كانت المعادن تحدد بالمعجم والوزن ثم بعد ذلك اتجهوا إلى الختم على العملة حتى تحل مشكلة الوزن، حيث كان الختم أحد الأدلة على وزن العملة وقيمتها. وفي إيطاليا وصقلية حل النحاس والبرونز مكان الماشية، لما في شبه جزيرة البتوبوميز وخاصة أهالي إسبرطة" فقد استخدموا الحديد.

ومنذ عصور مبكرة في الشرق استخدم الناس الذهب والفضة حتى أن "Abraham" يذكر أنهم أغنياء في الماشية، والفضة، والذهب، كقطع للقيمة في الشرق ولكن ليس كعملة ولم تكن تختتم بل كانت تعد بالدرارية، وكانت تخدم أغراض للتجارة، وتتظم بوزن الـ "Shekel" والـ "Mina" والتي قسمت إلى "Ten- Shekel"، خمسة عشر شيكل فضية "Mina" فضية ملكية و "Mina" ذهبية.

وهذا يعني أن الحضارات الشرقية القديمة مثل السومرية والفرعونية لم تلجأ إلى صناعة العملات بشكلها المعروف عند اليونان ولكن استخدمت وحدات المعادن في تعاملاتها التجارية، ولكن بعد اختراع العملات بفترة استخدموها بسهولة حملها وانتقالها كما أصبحت تستخدم لحفظ الثروات.

كانت بداية معرفة العملات في آسيا الصغرى وقد كان ذلك نتيجة للحياة التجارية التي عاشها سكان هذه المنطقة الذين عاشوا في شريط اليايس الضيق بين الهندية والبحر، والتي عرفت بعد الغزو الدوري باسم أيونيا "Ionia" وأصبح اليونانيون الأيونيون سكان لهم موقع متوسط يأخذون منتجات الدول ويصدرونها عبر بقية أجزاء اليونان، وبذلك بدأت لديهم الحاجة أكثر من غيرها إلى ابتكار مناسيب للتبادل عبر البحار، وقد وجدوا ضالتهم في المعادن أو العملة.

بدأت صناعة العملات في ليبيا في آسيا الصغرى في القرن السابع ق.م ويرجح أنها بدأت حوالي عام ٦٧٥ - ٦٥٠ ق.م إلا أن بعض الآراء تذكر أنه من الصعب تحديد بداية العملات، غير أنه يمكن تحديد ذلك عملياً بالوقت الذي بدأ فيه للتجار الأيونيون تجارتهم الخارجية عبر البحار، وهو الذي لا يبعد كثيراً عن القرن التاسع ق.م، والبعض الآخر يذكر أنها ربما

ختمت في نهاية القرن التاسع وبداية القرن الثامن ق.م في ليديا "Lydia"، ولعل السبب في هذا القيان هم الأثريون الذين لا يقبلوا إلا ما تنبئه اللقى الأثرية، حيث عثر على مجموعة من العملات ضمن الكنوز التي عثر عليها في معبد أرتميس في أفسوس Artemis At Ephesus والتي ترجع إلى ما قبل ٦٥٠ ق.م، وعثر على أقدم العملات مدفونة تحت قاعدة تمثال الإلهة "أرتميس" ومن ذلك يتضح أنه لا بد أن تكون استخدمت قبل أن تدفن بفترة ليست بقليلة.

الموضوعات المصورة على العملات

لم تكن عملات الالكتروم اللينة المبكرة تحمل تصميماً محدداً حيث لم يظهر عليها سوى ضربات السك الغير منتظمة فكانت كتلة المعدن تسفن لتكون جاهزة لعملية السك.

كان الستاتير الليداني بيضاوي الشكل ودائماً يوجد عليه ثلاث ضربات الوسطى كبيرة والجانبين أصغر وشكلهما مربع وهذه الأشكال الغشنة للتي ظهرت على العملات المبكرة توضح أن من تولى سكها هو تاجر أو صائغ وسكها من أجل أغراض شخصية.

بعد ذلك بدأ التصوير على وجه العملة ولكن كان يتم النقش على الوجه الخشن للعملة مثل تصوير الماعز أو اللديوك المتحاربة على وجه عملة ليديا. وعلى العملة التي سك في المدينة المستقلة بذاتها بطبع ختم الملك (αρασημον ?) الذي يحكم المدينة والذي غالباً ما يكون شعار أو رمز للإله المحلي للمدينة مثل أرتميس في أفسوس أو أسد أبولو في ميليتوس.

وبمرور الوقت أصبح اختيار الموضوع الذي يصور على العملة أكثر تنوعاً وتقيداً، ففي بعض الأحيان يكون شعار المصور على العملة مرتبطاً

بتاريخ المدينة أو الملامح الجغرافية للمدينة أو شخصيات دينية أو أسطورية أو حتى الألعاب والاحتفالات التي تقام في المدينة. وفي بعض الأحيان كانت تظهر أسطورة كاملة على العملة مثل أسطورة ميرزا في ليكيا. من الملاحظ أن صور الحكام والملوك لم تظهر على العملات إلا بعد مجيء الإسكندر وبداية فكرة تأليه الملوك بعد موت الإسكندر.

أمثلة من الموضوعات التي ظهرت على العملة

مجموعة من الآلهة والشخصيات التي صورت على مختلف أنواع العملة اليونانية:

أفروديت Aphrodite

واحدة من الآلهة الأثني عشر الأولمبية الكبرى، هي إلهة الحب والجمال والنمل وإخصاب النبات والحيوان وتحرك الحب في قلوب العاشقين وتربط بينهم برباط الحب والزواج. تظهر في أحيان كثيرة على العملات ومعها حصان البحر أو الدولفين. كانت تمثل على العملة عارية، ونصف عارية أو بملابسها ومتوجة وفي بعض الأحيان يصحبها إيروس "Eros".

"أبوللو" "Apollo"

هو إله الشمس، ولحد الآلهة العظمى الإغريقية، وابن "زيوس" و"لوثو". كان أيضاً إلهاً للفن والشعر والموسيقى وراعياً للماشية ورسول أبيه لآلهة البشر وكان إلهاً للغيب والشباب. وكانت رأس "أبوللو" تصور مكشوفة بتاج من أوراق العنب وتظهر القيثارة كأحدى مخصصات هذا الإله وكانت من الأشكال المعروفة التي صورت على العملات الإغريقية المبكرة.

"أريس" "Ares"

إله الحرب وأبن "زيوس" و "هيرا" ويظهر على عدد مسن العصابات رأس أريس وعليها خوذة إما بثقب أو بدون، ويظهر بهيئة كاملة في بعض الأحيان وعلى رأسه خوذة وأيضاً عاري الجسم، أو يرتدي درع ويمسك رمح، وفي بعض الأحيان يظهر مع "أفروديت".

"أرتيميس" "Artemis"

هي ابنة زيوس وشقيقه أبوللو التوأم وتحظى بمرتبة رفيعة بين آلهة الأوليمبوس، وهي ربة الصيد العذراء التي تتجول في الغابات والسهول والكتل، تحصى الحيوانات وترعى الصيادين وتقوم على تنمية النباتات وإخصاب الحيوان وهي ربة الأطفال والمذاري وتشغل بين الإنسان المكان الذي يشغله أبوللو بين الذكور. وكذلك فهي إلهة القمر وحامية للشباب.

وقد ظهرت على العملات بأشكال متعددة حيث مثلت كصيادة بالسهم والقوس، وتجري، أو تقتل غزالاً وكانت أيضاً تصور راكبة عجل وتمسك قناع فوق رأسها، وأيضاً تصور بنفس طراز تماثيلها في "أفسوس".

"أسكليبيوس" "Asklepios"

إله الطب والدواء والشفاء، يصور في شكل رجل كامل النمسو، في بعض الأحيان يقف إلى جواره للطفل تليسفوروس "Telesphoros".

"أثينا" "Athena"

إلهة الحكمة ورعاية الصناعة والفنون، تعود لرجال إلى أخطار الحرب وتمنح الأبطال رغبتها بالإضافة إلى أنها حامية للمدينة وهي مائحة للخصوبة للنبات والحيوان. صورت على العملة بشكل كامل أو رأسها فقط أو

حزنها العلوي. دائماً ترتدي الخيثرن، ببيلسوس، الحوذة، تمسك بالدرع والسيف.

في بعض الأحيان تظهر وهي تقذف الصاعقة وتغطي ذراعها بدرع أو تمسك بالإلهة "نيكي" Nike إلهة النصر وكانت مقدساتها اليوم، الشعلة، غصن الزيتون، وتظهر هذه المخصصات معها على العملة. كان لها مسميات أخرى مثل "Areia" في برجامة، "Ilias" و "Ilium" و "Itonic" في تساليا "Thessaly" أو غيرها.

'ديميتر' Demeter

إلهة الحبوب والزرعة، تظهر رأس 'ديميتر' على العملات مغطاة بتاج القمح أو بحجاب، وتظهر في بعض الأحيان تحت ص ابنها برسيفوني الذي تزوجها هاديس إله العالم السفلي حاملة الشعلة في يدها وتقف على عربة الحبول "Chariot" التي يجرها اثنين من الثعابين المجنحة.

زيوس Zeus

كبير الآلهة اليونانية الأثني عشر على جبل الأوليمبوس وهم زيوس، دوسيدون، أبولو، أريس، هرميس، هيفايستوس، هسيتيا، نيميتز، هيرا، أثينا، أفروديتي، أرميس، الذين يخلصون له النصيح في ظل مشيخته وهو صاحب القدرات والخوارق في تصريف أمور الكون، سلاحه للصاعقة وهو صاحب العواصف والأعاصير، تزوج من هيرا زوجاً شرعياً. وقد قسمه للعالم اليوناني بأكمله.

وكان يصور دائماً مرتدياً غصن الزيتون، ملتحي، عاري أو نصف عاري، يقذف بالصاعقة أو يجلس على العرش.

هيراكليس Heracles

لشهر الأبطال الإغريق على وجه الإطلاق، ظهر على عديد من العملات اليونانية، برأسه أو بجزعه، أو بجسده كاملاً. يظهر في بعض الأحيان في شكل شاب بدون لحية رأسه مغطاة بجلد الثور يظهر أيضاً بشكل رجل ملتحي عادة وعاري الجسد، يمسك بجلد الأسد أو السم. كانت أصنامه الشهيرة الأثنى عشر مادة حصية لموضوعات على ظهر العملة. وهذه الأعمال هي:

قتل أسد نيميا — قتل الهيدرا ذات الرؤوس التسع — صيد غزاله
أركاديا ذات القرون الذهبية — صيد الخنزير القسيري — تطهير الحظائر
الأوجية — إبادة الصقور الاستوفالية — كبح جماح الثور للكريتي — القبض
على جياذ نيوميديس — قهر الأمازونات — الاستيلاء على ماشية العملاق
جيروون — الاستيلاء على تفاحات الهيسبيردس — أسر كيربوريدس حارس
العالم السفلي.

هرميس Hermes

هو إله الخطابة والبلاغة، واختاره والده زيوس ليكون رسولاً للكلية
والتشرية وإلهاً للتجارة والأسواق وحامياً للمسافرين. ولقيد ابتكر هرميس
الحروف الأبجدية والأرقام واخترع للمود وابتدع علم الفلك وهو رب الرعاة
وراعي للحيوان والنبات وجالب النوم ومرشد الأرواح إلى العالم السفلي.

نيكي Nike

إلهة النصر والانتصارات، ودائماً ما تصور الإلهة نيكي على أنها
سيدة في مقبل العمر لها أجنحة طويلة تمكثها من الطيران حتى تمنح

المنتصرين الأكايل، ولم تكن تمنح هذه الأكايل من خلال الحروب فقط، ولكن كانت تمنحها أيضاً للفائزين في المسابقات والغناء والألعاب الرياضية، وكانت دائماً تصور وهي تحلق فوق رؤوسهم ممسكة بالإكليل.

بان Pan

هو ابن الإله هيرميس وأصبح رمزاً للطبيعة وأخذ بان عن أبيه حبه للمسرح فمضى إلى الغابات يراقص العوريات ويعزف على القيثارة والعود ولقد وكلت إليه مهام رعاية القطعان وتبنيه المسافرين إلى الخطر وذلك ببث الفرع في قلوبهم وهكذا أشتق اسم الفرع Panic من لسمه، وقد صورته رعاياه في شكل إسمان له قرنان قصيران ولحية كثيفة وساقا ماعز.

برمفوني Persephone

زوجة هاديس وهي ملكة الموتى وعادة ما تصور وهي تحمل شطة في يدها.

بوسيدون Poseidon

إله للبحار والمحيطات ومثير العواصف والرياح يهب الملاحين السلامة ويشرف على كل ما جرى في البحر من صيد أو تجارة أو معارك حربية وكان ينقل في مركبة ذهبية تجرها جراد سريعة العسود ذات حوافر برونزية تمشي في ركبائها مخلوقات بحرية. وكان يحمل حربلة ذات ثلاث شعب يزلزل بها الأرض ويشق الصخور وهي التي شكل بها حصانه. وكان سكان الأرض ينظرون إليه بوصفه رب المياه العذبة في البحيرات والأنهار والينابيع وهو ملهم الإنسان قيادة للخيول وحامي جراد السباق وكانت تقام الألعاب الأثروسكية تكريماً له.

ديونيسوس

هو ابن زيوس وسيمبلا وما كاد يشب عن الطوق حتى أتقن فنون الزراعة وخاصة زراعة الكروم وتقطير النبيذ من عصير العنب مما جعله إلهاً للخير والإخصاب الطبيعة.

وقد انتشرت عبادة ديونيسوس في كل أنحاء بلاد اليونان وأقيمت له للمهرجانات الديونيسية التي كانت تعج بالمرح والمريضة والرقص والموسيقى وضح القربان وكان الإله ديونيسوس يظهر وهو ممسك بمناقيد العنب وفي اليد الأخرى يمسك بكأس الخمر Kantharos.

إيروس Eros

هو ابن أفروديت وصور كطفل يتأرجح مرحاً وتخضع الآلهة والبشر لسلطانه فهو إله الحب ويحمل إيروس قوساً وجعبة السهام ويلقي السهام في قلوب المحبين والعاشقين وتساعد أجنحته الذهبية على الطيران وسرعة الحركة.

هيليوس Helios

هو إله الشمس وقد وصفه هوميروس أنه كالشجاع الذي يعبر المحيطات ثم يعود في آخر النهار لينخل في بوتقته أي الليل، وكان لديه أشهر الحيوانات المقدسة لهذا الإله. وقد صورته الفنانون على أنه شاب شرير ذو لحية وتغطي رأسه أشعة الشمس ويقف على عربته التي تجرها الخيول.

أريثوزا Arethusa

هي إحدى حوريات النيمف وهي تعرف بأنها حورية النافورات، ولعل وظيفتها الأساسية كانت حراسة أرتميس وحمايتها أثناء استحمامها لذا كانت تتحول إلى نبع.

المناسبات الخاصة التي سكنت لها العملات

أ- الألعاب الشعبية والاحتفالات الدينية

في كل الأراضي اليونانية، منذ الأونة الأولى وحتى المتأخرة، كانت هناك عادات متعددة وموحدة وروابط مشتركة تربط الأوسر المتفرقة من الجنس الهليني في عائلة متجانسة نسبياً، من هذه الروابط عدد من الألعاب والاحتفالات الكبيرة، دينية وسياسية، والتي يشترك فيها اليونانيون من مختلف المدن وبطبيعة الحال هذه الاحتفالات لم تكن في حاجة إلى زيادة عدد سكات العملة فقط. ولكن في حاجة إلى سكات خاصة أيضاً، وعلى ذلك هناك عدد كبير من سكات العملة تنشط فقط في هذه الفترات.

في بعض الحالات، كان نوع العملة كافياً لتحديد الاحتفال، بينما في أحيان أخرى كان يضاف اسم الاحتفال الذي سكنت في مناسبته العملة، أو حتى اختصار له مثل (Axeloiou aethlon) في ميتابونتوم: "Metapontum" من أجل أوليمبيا "Olympia" ومن أجل "Ithomaia" في ميسينيا.

ومن أهم الاحتفالات التي سجلت على العملة:

أولاً: الألعاب والاحتفالات الهلنستية الكبرى

١- الألعاب الأوليمبية

الألعاب الأوليمبية الشهيرة وهي تقام على شرف الإله زيوس، وكانت تقام في بيسا "PISA" في مقاطعة أليس "Elis" كل أربع سنوات في شهر "يوليو" "July". وقد بدأت هذه الألعاب لأول مرة في عام ٧٧٦ ق.م.

٢- الألعاب البيثية

الألعاب البيثية وهي الأكثر أهمية بعد تلك الأوليمبية، وتقام على شرف الإله أبولو Pythios في دلفي "Delphi" في السنة الثالثة من كل أولمبياد في شهر يناير.

٣- الألعاب الإثيمية

كانت الألعاب الإثيمية "Isthmian" تقام على شرف "Iro" و "Melikertes" ويحتفل بها في كورنثة كل عامين (الأول، والثالث من كل أولمبياد) في الصيف والربيع بالتبادل. لا توجد عملات تحمل إشارات لهذه الاحتفالات (إلا في كورنثة فقط).

٤- الألعاب النيمية

وهي الألعاب التي أحتفل بها في "كلبونا" ثم مؤخرًا في "أرجوس" كل عامين (الثاني والرابع من كل أولمبياد) في الشتاء والصيف بالتبادل. وظهرت هذه الاحتفالات على عملات أرجوس المنقوش عليها كلمة (Nemeia) وفي بعض الأحيان مقترنة بالألعاب الهيرية.

ثانياً: الاحتفالات على شرف الآلهة المتعددة

١ - الاحتفالات الاسكينيوسية

تقام هذه الاحتفالات على شرف الإله "اسكينيوس" في مدن متعددة منها "بيدلورس"، "فيلانفيا" وغيرهم.

٢ - الاحتفالات الديونيسوسية

تقام على شرف الإله "ديونيسوس" في مدينة نيكايا "Nicaea" وفي مدينة أدانا "Adana".

٣ - الاحتفالات الهيرية

تقام على شرف الإلهة هيرا في أرجوس.

٤ - الاحتفالات الثيوجمية

تقام على شرف زواج هاديس وبيرسفوني في نيسا "Nysa" بفرتسا.

٥ - الاحتفالات للكيباريسية

احتفال يقام على شرف الإلهة "أرتميس" في "Lacedaemon".

٦ - الاحتفالات للتركبة

تقام على شرف الإله "زيوس" "لاكيس" في "Nagalopolis".

٧ - الاحتفالات للتيمتية

احتفال يقام على شرف الإله "ليولو" "تيريمانوس" في "Tyatira".

ثالثاً: احتفالات على شرف الملوك

بدأت هذه الاحتفالات منذ عهد الإسكندر الأكبر مثل: احتفال

الإسكندرية والذي كان يقام على شرف الإسكندر الأكبر في "بيروا" "Beroea"

بمقوتنيا حيث نقش على العملات. (ΟΑΥΜΗΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ)

رابعاً: الألعاب المشتركة واحتفالات المقاطعات

١- كوينّا "KOINA"

احتفال "كوينّا" أو "كونيوس" الذي أقيم بمناسبة الاجتماع الدولي للمجلس الإقليمي فيظهر على العملة نقش وهذا يعني أن هذا الاحتفال خاص بإقليم آسيا.

٢- Oikoymenika

لألعاب شعبية حيث كانت المصابقة تفتح لجميع القادحين.

٣- Panionia

لألعاب تقام في مناسبة تقابل ثلاث مدن.

٤- Thmies

لألعاب يحتفل بها في "بامفليا" "Pamphylian" والمدن الصقلية المختلفة وكانت الجوائز فيها عبارة عن مجموعة من النقود. هذا إلى جانب عدد من الاحتفالات الأخرى.

ب- عملات سكنتها تحالفات المدن

١- عملات الحلف السياسي أو القيدري

مثل العملات التي أصدرها حلف مدن "بيزوتيا" ومدن "خلقدونيا"، وذلك في القرن الخامس والرابع ق.م. وفي فترة متأخرة الحلف الآخر وتحالفات أخرى. هذه العملات تميزت بأنها ذات طراز موحد إلا أنها لم تسك في دار سك مركزية واحدة.

٢- عملات التحالف التجارية

هذه التحالفات كانت تقام للمنافع التجارية والعلمية التي تكتسب من التبادل.

٣- عملات التحالف العسكري

هذه تحالفات أقامتها مدن تعاونت على الدفاع المشترك ضد عدو مشترك، وكانت تسك نقود لهذا الغرض. وأفضل الأمثلة على ذلك:

حلف (*συνμαχικά νομίσματα*) وقد أصدر عملات فضية من فئة الستاتير خاصة بإفسوس، أبياسوس، كنيديوس، ساموس، وروفس في عام ٣٩٤ ق.م واجتمعت هذه المدن وأصدرت ستاتير فضي، وجد لأغراض التحويل بسهولة إلى "Didrachms" الأيجينية، "Tridrachms" للرودية. على وجه تلك العملات: نجد النقش (ΣΓΝ) ويشير إلى هيراكليس الطفل يقبض على ثعابين.

على الظهر: رموز مختلفة للمدن المتحالفة. عملات هذا الحلف سكّت بمناسبة انتصار "Canon" وسلام "Antalcidas" في ٣٨٧ ق.م.

ولم تعرف التحالفات من هذا النوع في التاريخ إلا من تلك الأنواع الخاصة من العملات.

٤- عملات التحالفات الدينية

هناك نوع من إصدارات العملات الدينية السياسية مكونة من عملات سكّت باسم أحد صناعات المعابد أو الاحتفالات والألعاب المقدسة التي تجمع عدد من المدن مثل OLYMPIKON: وذلك لكي توزع على المدن المشتركة في هذه المناسبة.

النقوش على العملات

أ- النقوش على العملات قبل عصر الإسكندر

لقد كان ضمان العملة المبكرة، هو حتم الجهة لمسئولة عن سكها، ويكون إما طابع أو رمز، هذا الختم البسيط كان معترف به في المدينة التي سكّت بها العملة والمدن المحيطة بها إلا أن هذا الإمضاء كان يعد غير كافٍ عندما انتشرت العملات.

في البداية كان لابد من إضافة الحرف أو الأحرف الأولى من اسم المدينة إلى الشعار الذي اختارته تلك المدينة ليميز عنها مثل:

- إلى جوار "فولجين" في فوكايا "Phocaea"

- إلى جوار "البجاسوس" في "كورنث" وكان هذا كافياً ليكون ختم محلي.

لدينا أيضاً نقش شهير يظهر على متاليز من الإلكتروم من مدينة "أفسوس" يرجع إلى الفترة الأرخية وهو نقش Φαῖες ἐμὶ στήμα وهذا المصطلح كان كافياً ليكون مفتاحاً للنقوش التي ظهرت على العملة. بعد ذلك أصبحت للسكّات أكثر منها ذي قبل حيث أنها أصبحت تعبر عن المدينة وترجع للرمز المحلي إلى ظهور العملة بل وربما اختلفت تماماً. وفي معظم الأحيان تتكون النقوش على العملات من:

١- صفة جنسية مضاف إليها جمع

والتي تعبر عن جنسية من قام بسكها مثل ΣΥΡΑΚΟΙΣΙΩΝ والتي تذكر أن للعملة سكها السيراكوزيون.

٢- اسم الحاكم على العملة

أنشاء فترة حكمه مثل: سلسلة الأسماء على عملات بيوثيا "Boetia" خلال النصف الأول من القرن الرابع ق.م.

٣- أسماء الشخصيات الدينية البارزة

مثل "أسيلاثيريوس" و "ديوبلانتيون" وكذلك الأمثلة العديدة لـرووس
الأكهة اليونانية والإبطلان.

٤- مناسبة سك العملة

في حالات نادرة تنقش مناسبة سك العملة مثل الفترة لدرجمة الشهيرة
من "سيراكوز" عليها AGA في مصاحبة الدروع علامة على جائزة لأحد
اللاعب.

ب- النقوش على العملات بعد عصر الإسكندر

منذ عهد "الإسكندر" بدأ يؤول أمر شرعية سك العملات إلى الملوك
فبدأت تظهر صور الملوك للشخصية ونقوش بأسمائهم وجنسياتهم على العملة،
أو تضاف إلى صورة "الإسكندر" للشائعة.

بعد ذلك بدأ العصر الإمبراطوري بنقوشه الخاصة به فسي مختلف
للمدن اليونانية.

تأريخ العملات طبقاً لطرازها الفني

من المعروف أن العملة اليونانية تعتبر ملف لو ثبت للفن اليوناني
حيث تعكس لنا أساليب الفن اليوناني وحتى فتراته المتأخرة.

لذا فقد قسمت العملات إلى فترات طبقاً للأسلوب الفني الذي ظهر
عليها وهذا التقسيم هو:

* فترة الفن الأرخي ٧٠٠-٤٨٠ ق.م

والتي امتدت منذ اختراع العملات وحتى الحروب الفارسية، هذه
الفترة شهدت التطور من الغشونة التامة إلى وضوح الشكل المرسوم على

العملة. تميزت هذه الفترة بالصلاية والجمود وهذه سمه من شيرباني في تلك المرحلة حيث يظهر على العملات في تلك الفترة شكل حيوانسي أو رأس حيواني حيث كان الوجه البشري قليل الظهور، وإذا ظهر يكون الوجه في شكل جانبي "Profile"، بينما تظهر الأعين في شكل أمامي "Frontality" والشعر يمثل بنقاط دقيقة، والقلم يحمل الابتسامة الأرخية المميزة. أما على ظهر العملة فهو لا يحمل شيء سوى للمربع المعقوف المقسم إلى أربع أجزاء أو ثمانية أو إلى مثلثات.

لدينا مثال من تلك للفترة: ستاتير فضي من "بوسيدونيا" يؤرخ بحوالي ٥٢٥-٥١٥ ق.م محفوظ في المتحف البريطاني بلندن (شكل ١٢).
وليضاً ستاتير فضي يرجع إلى حوالي ٥٠٠ ق.م (شكل ١٣) وهذان المثالان يوضحان تطور فترة العصر الأرخي وطبيعة طرازه على العملات.

* فترة الفن الانتقالي ٤٨٠-٤١٥ ق.م

وهي الفترة الممتدة من الحروب الفارسية وحتى حصار أثينا لميراكوز، وفي هذه الفترة القصيرة حدث تطور ملحوظ في المهارات حيث اختفى المربع الغائر على الظهر، أو تطور إلى مربع بداخله شعر أو نوع مما من التقسيمات الشرقية مع اسم المدينة أو الحاكم الذي سكّت العملة تحت إمارته.

وتتميز الموضوعات للعملة على العملة في تلك الفترة بظهور الأشكال المرسومة، ونوضح بداية الفهم الحقيقي للتفاصيل التشريحية للجسم البشري ومع نهاية القرن الخامس بدأ التطور نحو حرية الحركة في الظهور. ولدينا ترائدراخمة من "ناكسوس" في صقلية، توضح هذا الأسلوب، وترجع إلى حوالي ٤٦٠ ق.م، على الوجه تظهر رأس ديونيسوس، بينما على

الظهور نجد سيلينوس جالس القرفصاء (شكل ١٤). كانت العديد من المسموكات المتأخرة تحمل توقيع صانمها مثل "هيراكليديس" الذي وضع اسمه على فئة تترادرخمة من كتاني "Katane" على رأس أبولو في شكل أماسي وعربة تجرها أربع خيول (شكل ١٥).

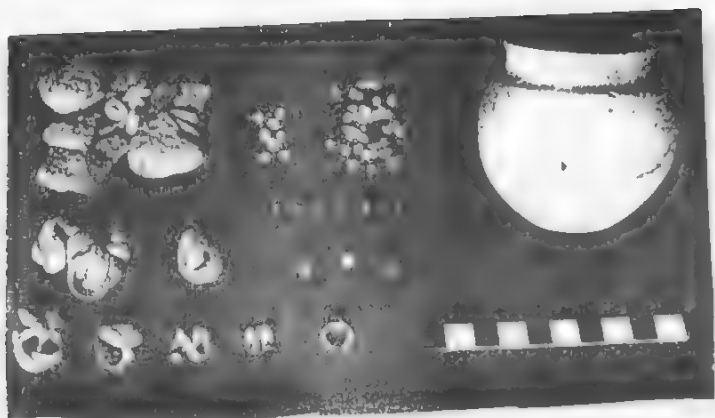
• فترة الفن للرفيع ١٥٠-٣٣٦ ق.م

تستد تلك الفترة من حصار سيراكوز وحتى وصول الإسكندر، وقد بلغ فن النحت على العملات فيها إلى أوج تطوره، حيث تميزت هذه الفترة بقلحة في تطوير الحدث، ومراعاة النسب بدقة، واتسجام التفاصيل والإفرل في الزخرفة.

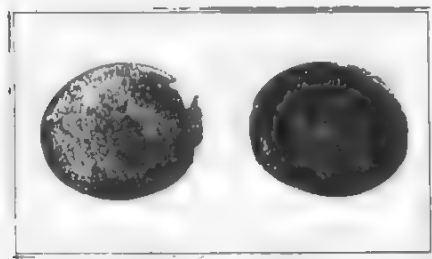
ومثالاً على ذلك رأس الإله الحارس بالمدينة على الظهور بالـ "Frontality"، والنحت البارز مثل رأس "أبولو" في "روند" و"امفيبوليس"، و "وزيوس أمون" في "قورينة"، والإله "بان" للجلاس في عملة "أركاديا"، و "تيكي" في "اليس"، و "هيراكليديس" في "كروتون". وفي هذه الفترة أيضاً يظهر على العملات توقيع من نفذها ويظهر اسمين لامين في تلك الفترة هم "Kimon" و "Euainetos" وأضيفت الأسماء في أماكن غير واضحة كما هو الحال على الأحجار للكريمة، مثل عملة من "بانتيكايون" في "كريميا" ترجع لحوالي ٣٥٠ ق.م وعليها رأس "الساتير" المشهورة بطريقة للثلاثة أبعاد. والذي يقارن بالريوس الموجودة على الأواني الفخارية الملونة. (شكل ١٦).

مع نهاية القرن الرابع جاء عصر جديد وهو العصر الهلانيستي الذي بدأ مع فتوحات الإسكندر المقدوني والذي نتج عنه مجموعة رائعة من العملات.



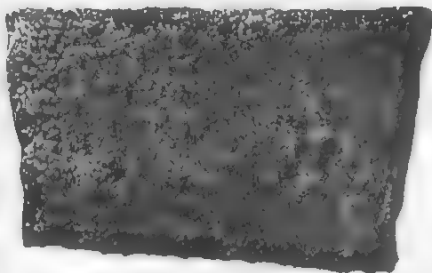


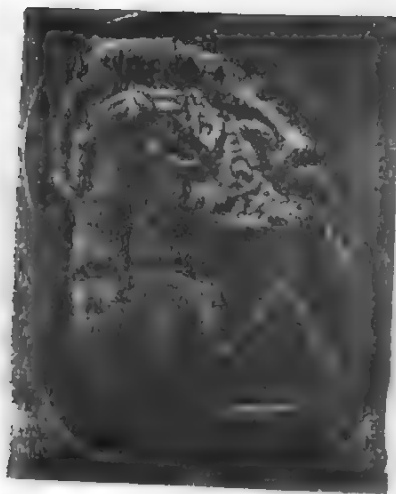
شکل ٤





شکل ٦





شکل ۹



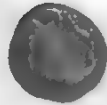
شکل A



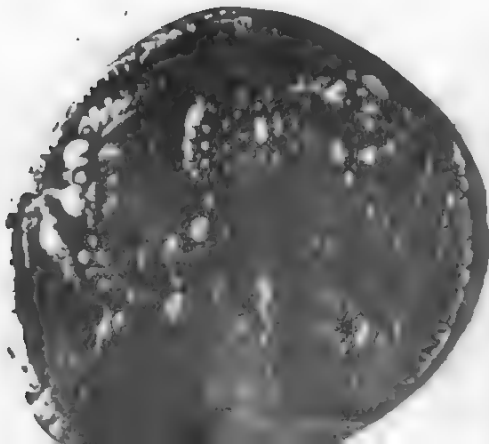
شکل ۱۰



١٥٣



شکل ١٢





شکل ۱۴



الفصل الثاني

الفنون الرومانية

تقديم

العوامل المؤثرة في الفنون الرومانية

فنون العصر الجمهوري والإمبراطوري

طرز الأعمدة الرومانية

الأسواق العامة (الفوروم)

المعابد الرومانية

البازيليكات

المسارح الرومانية

الحمامات الرومانية

نافورات الحوريات

لقواس النصر

الإستلا

المنازل الرومانية

المقابر الرومانية

التصوير الروماني

للنحت الروماني

الفنون الرومانية

تقديم

في حوالي القرن العشرين قبل الميلاد سكنت إيطاليا قبائل وشعوب من الجنس الأرى الهندى حيث عاشوا في إيطاليا وأسسوا حضارة تطلق عليها اسم Terra mare واستند نفوذ هذه الشعوب إلى جنوب إيطاليا ومنهم تفرع السابيون واللاتين.

ثم جاء الأتروسكيون من آسيا الصغرى عن طريق البحر واستعمروا إيطاليا منذ القرن التاسع ق.م واستقروا في منطقة توسكانيا، وقد نقل الأتروسكيون معهم حضارة آسيا الصغرى والحضارة الإغريقية إلى إيطاليا وكذلك نقلوا إليها عقائدهم الخاصة.

ويبدأ تاريخ روما بتأسيسها عام ٧٥٣ ق.م حين خرج إنياس بئساً من حرب طروادة وذهب إلى إيطاليا وتزوج من ابنة الملك ثم خلفه بعد وفاته أخوه أموليوس الذى قتل ابنة أخيه ربا سلفيا لأنها حملت من الإله مارس إله الحرب ووضعت توأمين هما ريموس ورومولوس، فوضعهما أموليوس في مهد خشبي وأرسلهما مع شخص ليضعهما في مياه نهر اللتير، ولكن هذا الشخص تركهما على الشاطئ حيث عثرت عليهما ذئبة وقامت برعايتهما حتى كبرا، وقتلا أموليوس وتقسما الملك ثم قتل رومولوس أخيه ريموس وبنى مدينة روما عام ٧٥٣ ق.م.

ويمكن تقسيم تاريخ روما إلى ثلاثة عصور:

العصر الملكي ويبدأ من ٧٥٣ ق.م وحتى عام ٥٠٩ ق.م

العصر الجمهوري ويبدأ من ٥٠٩ ق.م وحتى عام ٣١ ق.م.

العصر الإمبراطوري ويبدأ من ٣٠ ق.م وحتى عام ٤٧٦ م.

وحدير بالذكر أن الرومان كانوا رجال حرب فخلد فنانونهم عظمتهم فى ظل هذه الظروف حتى أصبح الفن الرومانى له مكانته العظيمة وخصائصه التى لا يمكن تجاهلها من حيث القوة والواقعية ولا يحلو من الابتكار وإن كانت تنفصه النعومة.

ويمكن أن نجد تفسيراً لذلك حيث كانت الحروب والفتوحات هى الشغل الشاغل للرومان، لذلك اكنكوا بتقليد الفن اليونانى. وإذا كان الفن الرومانى قد تأثر بالعديد من الفنون مثل الفنون الأتروسكية والإغريقية إلا أن هناك عوامل جغرافية وجيولوجية ودينية واجتماعية وتاريخية كان لها الفضل فى إظهاره فى صورته التى ظهر بها.

العوامل المؤثرة في الفنون الرومانية

العوامل الجغرافية

نتميز شبه الجزيرة الإيطالية بموقعها المتوسط على حوض البحر الأبيض وكذلك بسواحلها الممتدة على البحر، وقد أتاح لها هذا الموقع الاتصال بكل من أوروبا وآسيا الصغرى وجنوب البحر المتوسط وشمال أفريقيا حيث لعبت دور الواسطة بين هذه المناطق حيث فرضت إيطاليا سيطرتها على هذه المناطق واستفادت من احتكاكها بفنون هذه المراكز الحضارية وخاصة بلاد الإغريق حيث جلب الرومان فناني الإغريق للاستفادة من عظمة فهم ودقتهم في فنون الصناعة.

العوامل الجيولوجية

رغم شهرة إيطاليا بزخامها النقي (رخام كرازا) إلا أنها استغلت مصادرها وثروتها من الحجارة ومخلفات البراكين وللمعادن بالإضافة إلى جودة نوع الرمل والزلط الموجود بها. وكانت خامات الرمل والزلط من العوامل المساعدة في تكوين خلطة الحرسانة الرومانية. واستخدم الرومان للرخام لتغطية جدران المباني الفخمة والرسمية.

العوامل المناخية

أثرت العوامل المناخية في شبه الجزيرة الإيطالية على بعض الفنون الرومانية وخاصة العمارة، فمناخ إيطاليا في الجزء الشمالي يتبع مناخ وسط أوروبا البارد، أما في الوسط والجنوب فالجو دافئ ومعتدل، ولهذا اختلفت بعض الخواص المعمارية للمباني حتى تتلاءم مع طبيعة كل منطقة مما جعل هناك تنوعاً واضحاً في فنون كل جزء من أجزاء إيطاليا.

العوامل الدينية

لم يلعب الدين دوراً بارزاً في حضارة الرومان حين تشغل الرومان طيلة فترات حكمهم بالفتوحات والحروب، ولم يكن لرجال الدين تأثير واضح كما كان الحال في مصر واكتفى الرومان ببناء معابد محارب في كل منزل لصلاة العائلة ولم يمنع ذلك من وجود معابد ضخمة لممارسة الطقوس الدينية. ولكن صب الرومان اهتمامهم على المباني الدنيوية مثل القصور والمنازل والحمامات وساحات المصارعة وغيرها.

العوامل الاجتماعية

ظهرت عظمة الإمبراطورية الرومانية من الناحية الاجتماعية في احترام القيم والعادات والتقاليد، وتميزت هذه الفترة باحترام رب الأسرة والولاء للحاكم وانعكس ذلك على الفنون المختلفة، فأقيمت التماثيل الضخمة وأقواس النصر، كما شيدت المعابد والقصور الصخمة وظهرت الصور الرائعة على الحوائط الداخلية للقصور والمنازل، كما انتشرت الحمامات وساحات الرياضة ودور القضاء.

العوامل التاريخية

نشأت روما حوالي عام ٧٥٣ ق.م واستمر الحكم الملكي بها حتى عام ٥٠٩ ق.م ومع بدايات العصر الجمهوري تشغلت روما بالحروب المنتتالية وعززت مدناً كثيرة وابتدأ الغزو للروماني الإيطالي في عام ٣٤٣ ق.م ثم بدأت روما بعدها تشن حروباً خارج إيطاليا نفسها وأول من سقط في الحروب الأولى كانت صقلية عام ٢٦٤ ق.م ثم هزيمة القناصل القرصاقي هنيبال في عام ٢٠٢ ق.م والاستيلاء على قرصاجة في عام ١٤٦ ق.م

وأصبحت ولاية تابعة للإمبراطورية الرومانية كما سقطت أيضاً مقدونيا وبلاد اليونان وجميع مقاطعات آسيا الصغرى وسوريا وألبانيا وامتد نفوذ الرومان حتى نهر نجلة والفرات وسقطت مصر في يد روما عام ٣٠ ق.م. وهكذا انفتح الرومان على جميع مراكز الحضارات القديمة.

فن العمارة الرومانية

البدائيات الأولى ١٥٠٠ - ١٠٠٠ ق.م

كانت مباني هذا العصر على هيئة أكواخ مستديرة ثم تطورت فأصبحت أشبه بمخارات تحت في الصخر، وهذه الأساليب كانت قريبة إلى حد كبير من الأساليب التي كانت مستعملة في أوروبا الوسطى في اليهود البدائية. وفي وسط وجنوب إيطاليا كانت الأساليب الفنية أكثر تطوراً حيث استعمل أبنائها قواعد البناء الإغريقي البدائي، فاقبعت المباني بالآجر أو الحجارة بغير ملاط، ويرجع ذلك التطور إلى قرب هذه المناطق من بحر ليجه وجزره.

فنون العصر الأتروسكي ١٠٠٠ - ٥٠٩ ق.م

عاشت إيطاليا تحت حكم الأتروسك حوالي ٥٠٠ عام وقد انتشرت حضارة وفنون الأتروسك في أولسط إيطاليا قبل القرن السادس ق.م، وجدير بالذكر أن هؤلاء القوم كانوا على معرفة وبدلية ببعض فنون الشرق مثل الفنون المصرية القديمة والفنون الأتروسية وغيرها. ففي مجال العمارة تدل مباني الأتروسك على أنهم عرفوا بناء الأكوامس وللقباب، وتعتبر للعمارة الأتروسكية أول مظاهر للعمارة الرومانية التي

أُسيحت قواعد محددة طبقتها على معابدهم التي عرفت باسم الطرار التوسكاني الذي يقترب من المراز الدوري الإغريقي. ويعد معبد جوبتر بالكابيتول أول المعابد التي ألقاهم الأتروسكيون في روما على سبيل الكابيتول. وقد خصص هذا المعبد لعبادة الإله جوبيتر وجونو ومنيرفا.

وهي مجال للنحت يتميز النحت الأتروسكي في عهده الأول بالجمود والخشونة ثم تطور بعد ذلك وحاول أن يحاكي للطبيعة هبت فيه الليونة والحركة وللب ظهر أقل رشاقة من النحت الإغريقي. ومن أجمل تماثيل هذه الفترة تمثال الإله جوبيتر بمعبد جوبيتر الكابيتول الذي صنعه للفنان فولكا Vulca ، وقد صور الإله وهو يعطى الجسم بملائس مصلاه برحارف مكممة من ألها النصر وسعف النخيل تعلوها عباءة قرمزية اللون موشاة بالذهب.

ويحمل التمثال في إحدى يديه الصاعقة وهي الأخرى للصولجان. أما وجه التمثال فهو باللون الأحمر وهو بذلك يتفق والطريق المثبتة في الفنون القديمة وخاصة الفن المصري باعتبار أن الرجل تكون بشرته أكثر تعرضاً للشمس والعوامل الجوية.

ومن أهم منحوتات هذه الفترة تمثال أنثى الذئب التي ترضع روميلوس وريموس حيث أبرز الفنان حيوية التمثال فأوضح العضلات البارزة، كما أوضح وقفة الحيوان ونظريته التي تتم عن وحشية طاهرة جعلت هذا التمثال من التماثيل الفريدة.

ومن أهم تماثيل هذه الفترة أيضاً تلك التماثيل التي توضع على غطاء التوابيت وينطلق عليها تماثيل الموتى وكذلك التوابيت الحجرية بزخارفها الرائعة.

وفي مجال التصوير فتعتبر الصور الملونة التي وجدت على جدران المقابر الأتروسكية من أهم ما خلفته لنا هذه الحضارة رغم أن المحاولات الأولى لهذه الصور تتم عن خشونة المظهر وجمود الحركة والافتقار إلى الحيوية وعدم الدراية بقواعد المنظور.

ولكن ما لبثت أن ظهرت دلالات التطور والتقدم في التصوير بما لوحظ في ليونة الحركة وظهور النعومة. وفي أواخر العصر الأتروسكي زاد الاهتمام بقواعد المنظور واهتم الفنان بالأضواء والظلال في الصور، وكذلك إظهار ملامح الشخصية المصورة.

فنون العصر الجمهوري والإمبراطوري

استفادت الحضارة الرومانية من حضارة الإغريق وما سبقتها من حضارات وخاصة في مجال العمارة، ورغم أن العمارة الرومانية تتفق في عناصرها مع عناصر العمارة الإغريقية، إلا أن الرومان قد طبعوها بطابع خاص يظهر الشخصية الرومانية. ولأن العمود هو أساس كل بناء فلا بد وأن نتعرف على طرز الأعمدة الرومانية.

طرز الأعمدة الرومانية

استعمل الرومان الطرز الإغريقية الثلاث في الأعمدة الرومانية، فاستعملوا الطراز الدوري والطراز الأيوني والطراز الكورنثي ولكنهم أدخلوا بعض التعديلات عليها كما أضفوا طرازين جديدين هما الطراز

التوسكاني للمستطبق من الفن الأتروسكي، وانظر الزنجر المركب الذي يضم الطرازين الأيونى والتكورنى معا

العمود التوسكاني

وترجع تسمية هذا العمود إلى منطقة توسكانيا التي سكنها الأتروسكيون بإيطاليا ويبدو أن هذا الطراز قد نقله الأتروسكيون معهم من آسيا الصغرى، واقتبس الرومان هذا الطراز وأضافوا إليه بعض الإضافات، وهو عبارة عن عمود دورى روماني حال من الزخارف سواء كانت هذه الزخارف بدو العمود أو فيما يحلوه من أحزاء، كذلك فهو لا يحوى على قنوات غائرة كما أن تاحه لا يحوى على اسنان بارزة.

العمود الدورى الروماني

لا يعتبر هذا الطراز رومانياً لأنه مقتبس من الإغريق وقد نقله الإغريق بذورهم عن المصريين، ومن المعروف أن العمود الدورى اليونانى بدو قاعدة ولكن أصناف المهندسين المعماريين الرومانيين له قاعدة، وكثيراً ما ظهر العمود الدورى الروماني بدو قنوات بعكس الطراز اليوناني ويوجد مثلاً لذلك فى مبنى الكولوسيوم فى روما وقد أضاف الرومان جزءاً جديداً بين بدو العمود وتاجه ويسمى الرقبة وفصل الرقبة عن بدو العمود بحنية يطلق عليها اسم الطوق وينحرف الرقبة أربع زهرات مفبنة. وفى بدو العمود نحايوب أو قنوات مستقيمة عندها عشرين ويصل بعضها عن بعض بواسطة سنون حادة. ويعطى العمود إفرير مكون من مساحات مربعة منساة (المينوس) يفصلها ثلاث قنوات رأسية تسمى نرجيب ويكون النرجيب فى الطراز الدورى الروماني فوق

العمود وعلى محوره تماماً، على عكس الطراز الإغريقي الذي يكون فيه الترتيل بنهاية الإفريز الأخير بعيداً عن محور العمود.

العمود الأيوني الروماني

ترجع أصول هذا العمود إلى الآشوريين وتوجد أمثلة منه في مدينة بيرسبوليس ببلاد فارس، وقد استعمله الإغريق في مبانيهم خاصة في شرق بلاد اليونان، غير أن طراز العمود الأيوني الروماني يختلف عن طراز للعمود الإغريقي فهناك اختلاف في النسب وبعض المروق الأخرى الطفيفة منها استقامة الخطوط التي تربط الحزبين عند تقابلها في التفسيرات الروماني، أما في الطراز الإغريقي فتكون فيه الخطوط غليظة ومعوسة إلى أسفل. ويتميز هذا العمود بفخامة المظهر الذي يعطى جمالاً للشكل المعماري. ومن مميزات العمود الأيوني وجود أربع وعشرون قناة منفصلة منحوتة بعمق وكل قناة تنفصل عن الأخرى بدلاً من أن تنتهي بحافة حادة كما هو الحال في العمود الدوري، وكذلك يمتاز للعمود الأيوني برشاقته وكثرة زخارفه.

العمود الكورنثي الروماني

ترجع تسمية هذا العمود إلى مدينة كورنثة في بلاد اليونان وهو يشابه إلى حد كبير مع العمود الأيوني فيما عدا التاج الذي يمتاز بطابع خاص حيث أنه مقتبس من الأعمدة المصرية القديمة الناقوسية الشكل. والطراز الكورنثي هو أرشق للطرز وأجملها منظرأ وهو أكثر الأعمدة استخداماً في المباني الرومانية، ذلك لأن الشعب الروماني كان محباً للفخامة والعظمة. وقد وجد الرومان أن العمود الدوري لا يتناسب مع مبانيهم الشاهقة

لقصره، وكذلك للعمود الأيونى رغم رشاقته وخفته لم يستعمل إلا قليلاً حيث أنه لا يناسب مبانيهم المرتفعة، ولهذا لم يجد المعماري الرومانى ما يتمشى مع مبانيه الشاهقة الفخمة غير العمود الكورنى خاصة أنه كثير الزخارف، لذلك كثر استعمال العمود الكورنى الرومانى لارتفاعه وغلطة قطره وزيادة زخارفه وانسجامه مع المبنى الفخمة.

ويحتوى هذا الطراز على قاعدة ثانوية، أما بدن العمود فمحرّف بأربعة وعشرين قناة، وارتفاع التاج فى الطراز الكورنى مساو للقطر ويأخذ شكل الناقوس ومغطى بأوراق الأكانثوس فى جزئه السفلى والعلوى وهى مصفوفة فى صفين يعلو أحدهما الآخر، وبكل صف ثمانية أوراق ويبلغ ارتفاع صف الأوراق العلوية ضعف ارتفاع الصف الذى بأسفله.

العمود المركب

جاءت تسمية هذا الطراز من الأعمدة نتيجة لأنه مركب من طرازين هما الطراز الأيونى والطراز الكورنى، فقد استعار المعماري الملحق الحيلزونين من تاج العمود الأيونى بينما استعار صفى ورق الأكانثوس المتبادلة من تاج للعمود الكورنى. وقد استخدم هذا الطراز بشكل خاص فى بوابات وأقواس النصر وفى الحمامات الإمبراطورية كراكالا. ويتكون هذا الطراز من قاعدة للعمود يوجد بينهما جزء مربع كحلية أو حليتان فى بعض الأحيان، ويتكون بدن العمود من أربع وعشرين قناة محفورة رأسياً غير متصلة بحافة حادة يعلو تاج العمود ذو المفاصل للحلزونية التى تنتهى عند شفة الناقوس. أما الأرشتراف الذى يعلو للعمود فهو يأخذ شكل الطرازين الأيونى والكورنى فيتكون من جزئين يعلو أحدهما الآخر ويفصلهما حلية مقعرة محدبة ويعلو للجزئين حليات متتالية.

ونستعرض الآن أشهر المباني والمنشآت الرومانية.

الأسواق العامة (الفوروم Forum)

كان الفوروم الروماني - مثله مثل الأجورا اليونانية - من أهم المنشآت التي تميزت بها العمارة الرومانية حيث كانت مركزاً عاماً للتجارة والاجتماعات وقد زادت أهمية الفوروم بازدياد وقوة روما حتى أصبحت أهم مراكز المدينة وطبقاً لوصف للمهندس الروماني فيتروفيوس فإن الفوروم كانت في البداية عبارة عن ساحة مكشوفة تشبه الأجورا اليونانية، وهذه الساحة على شكل مستطيل عرضه يساوي ثلثي طوله ويحاط بالصالات المعمدة للمسكوفة ويتناثر حول الفوروم المباني العامة والخوانيت وفي الأيام العادية كان هذا المكان يستعمل كسوق للبيع والشراء يتبادلون فيه الناس السلع ويحصلون منه على احتياجاتهم ثم أصبح مكاناً للاجتماعات العامة بسبب اتساعه فاستخدمه الرومان في الانتخابات والاجتماعات السياسية. كذلك اقيمت في جانبه الغربي منصة مرتفعة للخطباء يتحدثون منها إلى المجتمعين، وفي الشمال أقيمت قاعة لاجتماعات الفئة الحاكمة Curia، وكان يطلق على هذه السوق اسم Romanum Forum.

وفي القرن الثاني ق.م وجد الرومان أن الأعمال التجارية البحتة في السوق قد أصبحت مزعجة وتشغل مساحة كبيرة لذلك قاموا بنقل الخوانيت الخاصة بالخضروات والمواشي إلى سوق آخر بجوار نهر التيبر أطلقوا عليه اسم Forum Boarium.

وفي عهد القاندين بومبيوس وبوليوس قيصر اللذان أصابا لونا هالينستياً لمدينة روما. تميزت بشوارعها ومبانيها الضخمة وبدأ استخدام

المرمم في المباني العامة. وقت أقام يوليوس قيصر سوقاً جديدة أسماها Forum Julium أو السوق الإمبراطورية التي حملت اسم الأسرة للعريقة يوليا التي ينتمي إليها يوليوس قيصر والإمبراطور أوغسطس، وقد بلغت مساحتها حوالي ٦٠٠٠ م^٢. وهذه السوق مستطيلة الشكل محاطة بأروقة متعددة مزدوجة أي محاطة بصيغتين من الأعمدة ويوجد خلف السوق التحايط التي تتميز بأنها ذات طابقين وبها فتحات على شكل عقود في الطابقين. وفي عمق السوق أنفسهم معبدًا للإلهة فينوس حامية الأسرة الجوليوكلاودية ذات الأعمدة للكورنتية وينتهي بحنية وأمامه يقف تمثال للدكتاتور قيصر بالملابس العسكرية. كذلك يوجد أمام هذه السوق مبنى Curia ومحلاته وكذلك بازيليكا ضخمة حملت اسم عائلته Basilica Julia الذي أعاد أوغسطس بنائها على مساحة أوسع. ومن أشهر الأسواق في روما سوق تراجان الذي بناه المهندس أبولودوروس في الفترة من ١١١ - ١١٤م وكان سبباً في شهرة هذا المهندس ويتكون من الميادين الأصلية وبهاط بحتاحين مسقوفين معمرين وحوانيت وعدداً من المحلات التجارية، كما يضم بازيليكا تراجان وهي مبنى متسع مساحته ١٥٩٠٠٥م وهي مقسمة من الداخل إلى خمس صالات صغرى بواسطة أربعة صفوف من الأعمدة الكورنتية التي يبلغ عددها ١٠٨ عمود من الجرانيت. وقد اقيم وسط الميادين عمود تراجان الشهير الذي يفصل بين مبنيين صغيرين أحدهما المكتبة اللاتينية والأخرى المكتبة اليونانية.

المعابد الرومانية

في نهاية القرن السابع ق.م شهدت روما شيئاً من التطور خاصة عندما خضعت للنغوذ الأتروسكي تحت حكم الثلاث ملوك الأتروسكيين الذين حكموا البلاد في نهاية العصر الملكي فقد تحولت روما من مجرد مكان لتجمع الرعاة إلى مدينة مقسمة إلى أربع مناطق مسورة بسور من النضج الحجرية.

أما في خلال القرن السادس ق.م فقد بدأ في إقامة بعض المعابد الرومانية، ولو أننا لا نعرف الكثير عن شكل هذه المعابد إلا من خلال المصادر القديمة إلا أن شكل المعابد الرومانية لم تخرج في جوهرها عن شكل المعبد الإتروسكي والتي تتميز بعدة معبرات منها:

١- وجود منصة مرتفعة Podium يقام عليها المعبد ومدعمة بدرج قد يشغل كل عرض المنصة أو جزء منها، ولقد حاول البعض تفسير ظاهرة ارتفاع المنصة في المعبد للروماني - الذي احتفظ بارتفاعه خلال العصر الجمهوري وإن كانت قد انخفضت في القرن الثاني ق.م لكي ترتفع مرة أخرى في القرن الأول الميلادي وتحتفظ بارتفاعهما طوال العصر الإمبراطوري - بأن هذا الأمر يرجع إلى الحصارات القديمة التي وجدت في شبه الجزيرة الإيطالية مثل حضارة Terramare التي استقرت في أنزوريا ووصلت إلى منطقة لاتيوم.

أما البعض الآخر من الدارسين فإنه يفسر هذا الارتفاع أنه مرتبط بالعادة الإيطالية التي تميل إلى إضفاء الرهبة والخشوع على مسكن الإله، ويبدل هذا الفريق على صدق نظريته في أن تلك المعابد كانت تقام في عمق السواحل وكانت ذات واجهة واحدة لتركيز الانتباه في مكان واحد،

وكانت محاطة بمناظر خلوية لإضفاء مزيد من الرهبة على شكل المعبد بعكس الإغريق الذين قربوا المسافة بين الإله والإنسان وجعلوا الإله على شكل الإنسان وجعلوا المعبد سهل الوصول إليه.

وهناك خاصية أخرى تميزت بها المعابد الرومانية هي تواجد ثلاث غرف مقسمة مخصصة لثلاث آلهة وهذا ينطبق على ثالوث الكابيتول جوبيتر ومينرفا وجونو ونتيجة لذلك أزداد عرض المعبد وأصبح شكله تقريباً مربعاً إذ أن نسبة العرض إلى الطول كانت ٦ : ٥ بعكس المعابد اليونانية وهي ٣ : ٦، ولقد استمر هذا الاتجاه في المعابد الرومانية حتى في حالة بناء معبد مستطيل على الطريقة اليونانية وكذلك في حالة بناء معبد لإله واحد أي في حالة الاستعناء عن الحجرتين الجانبيتين. كما نلاحظ أيضاً أن المعابد الرومانية كانت ذات واجهة واحدة وبالتالي فإن حجرات قدام الأقدام استندت على الجدران الخلفية مباشرة وعلى ذلك لم تتواجد حجرة خلفية في المعابد الرومانية.

وقد اهتم المعماري للرومان بتشييد المعابد وأعطى للموقع اهتماماً كبيراً في التصميم، فقد كانت تبني عادة إما مواجهة لمصدر الضوء أو مواجهة لميدان عام، وقد ركز المعماري اهتمامه على واجهة المعبد بعكس المهندسين الإغريق الذي اهتم بأن يرى المعبد من جميع الجهات، وقد بنيت المعابد الرومانية على نوعين إما مستطيلة أو مستديرة للشكل.

النوع الأول: المعابد الرومانية مستطيلة الشكل

يشبه المعبد الإغريقي في تخطيطه إلا أنه يختلف عنه من حيث أبعاده ونسبه كما أن المدخل أكثر عمقاً من مدخل المعبد الإغريقي، والمعبد للروماني بنى على قاعدة مرتفعة ويوجد أمام المدخل مساحة ترتفع عن

الأرض بناء عليها أعمدة سقف المذبح وبمعبد إليها بدرج أقل عرصاً من عرص التواجهة ومن أهم معابد هذا النوع:

معبد نيميس Nimes بإقليم الغال

ويطلق عليه اسم Maison Carree رمزاً إلى أولاد الإمبراطور أوغسطس، ورغم صغر هذا للمعبد إلا أنه مثّل كامل، حيث يحيط به ثلاثون عموداً على الطراز الكورنثي. وأبواب الأعمدة ذات قنات، وفيه عثرون عمود ملتصق بالتحائط ويظهر منها للخارج نصفها فقط، وللمعبد سلمان بالواجهة الشرقية فقط، وهذه التواجهة يزيها أعمدة على الطراز الكورنثي تحمل إفريزاً وكورنيشاً مزخرفين.

معبد فينوس روما

أقام هذا المعبد الإمبراطور فسبسيان ثلاثين فينوس وروما وهو بناء فريد في نوعه، ويظهر في هذا المعبد لصابع الخيالي والإمكانات المعمارية نعصر هذا الإمبراطور ويقع هذا المعبد بين القوسوم الروماني ومعنى الكولوسيوم وقد بُدأ في عصر الإمبراطور فسبسيان والمعبد موجود داخل إطار كبير محاط برواق معبد وهي منتصف الصليبي يوجد المدخل. والمعبد محاط بالأعمدة من جميع الجهات ونظراً لأن المعبد كان مقدساً لعبادة إلهتين لذلك ميز الأقداس كل شيئاً على أن يستند جدر نهدس على الأحمر برصع عكسي حيث يتخذ هذا الجدار شكل الحنية بنم الجسداني الجانبين لقدس الأقداس مزبذ متكونت دائرية ومستطبة بالفساريف. وكانت أرضية هذا المعبد مغطاة بالزجاج المرمر وكانت الأعمدة

من حجر البروفير بينما كانت خلفية المشكاوالت من الألباستر والمرمر، وكان سقف المعبد الجمالوني للشكل ومغطى بقطع من البرونز المذهب.

معبد فورتنونا بروما

أقام هذا المعبد القائد يوليوس قيصر في سوق Boarum وأطلق عليه اسم إلهة الحظ الرومانية وهو معبد من طراز Tettrastilum ومحاط بالأعمدة من ثلاث جهات وكان المعبد ذو طراز أيوني وهناك ظاهرة رومانية وهي أن الكورنيش اليوناني الأيوني عبارة عن أفاريز وأن المعبد في رشاقة المعابد اليونانية والمنصة منخفضة مثل المعابد اليونانية، رغم أنه ذو سمة رومانية واضحة وهي وجود واجهة واحدة للمعبد.

النوع الثاني: المعابد الرومانية مستديرة الشكل

وهذا المعبد مستدير للتخطيط حيث تحيط به الأعمدة على شكل دائرة، ومن أمثلته معبد الإلهة فستا Vesta في روما الذي أقيم في السوق الرومانية وهو يحتوى على النار المقدسة والتي كانت مشتعلة تحت إشراف الكاهنات ويطلق عليهن اسم الكاهنات العذارى وهن المخصصات لرعاية المعبد، وهذه النار ترمز للحياة العائلية التي كانت تقدمها الإمبراطورية للرومانية، وقد أنشئ هذا المعبد وبنى وأعيد تشييده عدة مرات كان آخرها في عصر الإمبراطور سبتيموس سيفيروس وكان هذا المعبد يحتوى على ثمانية عشر عموداً من الطراز الكورنثي للمستدير الشكل.

معبد البانثيون في روما

يعتبر هذا المعبد من أجمل ولذق المعابد الرومانية وكذلك فهو من أهم المعالم المعمارية التي بُنيت في عصر الإمبراطور هادريان. وقد أقام هذا

المبنى أحريقاً بتكليف من الإمبراطور أوغسطس عام ٢٧ ق.م ولم يكن للنساء يحنوى على قبة وكثند بل كان له صفوف من الأعمدة ثم حمره حريق، وأعيد بناؤه مع تعبير كبير فى تخطيطه، وأضيف إليه المدخل المستطيل بأعمدة كورنثية فى عهد الإمبراطور هادريان. ويؤدى المدخل إلى البهاء المستدير الذى توجد به أربع مشكاوات مستطيلة وثلاثة دائرية وكل مشكاة محاطة بعمودين ودعامتين وتحوى تماثيل الآلهة. ويبلغ قطر هذا المبنى للمستدير ٤٣,٥م وحوايطه محملة على حوائط من الخرسانة يبلغ سمكها ٥,٥م وكانت جميع الحوائط الداخلية مكموة بالرخام.

وتعتبر قبة معبد البانثيون من أكثر قباب العالم، وهى نصف كروية حيث ترتكز على حائط البناء المستدير وارتفاع القبة مماثلاً لقطر البناء ٤٣,٥م وهى مفتوحة من أعلاها بفتحة مستديرة فى الوسط يبلغ قطرها ٩ متر لينخل منها الضوء، وهى الفتحة الوحيدة فى المبنى بخلاف الباب، أما الحائط الذى يحمل القبة فهو مزدوج تركت فى بعض أجزائه فراغات.

ويستكون الجزء الأمامى من المعبد من رواق على الطراز الكورنثى، وهو رواق عميق مقسم على ثلاثة ممرات به ١٦ عموداً منها ثمانية أعمدة فى الصف الأول بواجهة المعبد لاثى تتجه نحو الشمال على عكس المعابد الأخرى، وأربعة أعمدة فى الصف الثانى ومثلها فى الصف الثالث.

وعلى جانبيه المدخل خلوتان نصف دائرية: إحداهما مخصصة لتمثال الإمبراطور أوغسطس والأخرى لتمثال أحريقاً، أما الأعمدة فهى على الطراز الكورنثى وتتكون من قطعة واحدة من الجرانيت الرمادى اللوز وتعلوها تيجان من الرخام الأبيض.

والقبة مبنية من الطوب المحروق وكانت فى البداية مكموة بالرخام وعقد القبة عبارة عن نصف كرة تقريباً لها ضلوع صاعدة من أسفل إلى

أعلى، وتركز على الحائط المستديرة وتتقارب هذه الصلوع بعضها من بعض كلما صغرت حتى تصل إلى حافة الفتحة وتحيط القبة من الداخل صلوع أفقية متوازية ويصغر قطرها كلما صعدت إلى أعلى مكونة دوائر متوازية تصغر كلما ارتفعت، ويتكون من تقاطع الأصلاخ المساعدة مع الصلوع الأفقية مربعات منحرفة تصغر كلما ارتفعت متجهة نحو الفتحة، وهذه للمربعات مملوءة بإطراف وسطها وردة.

ونجد بالحوائط الداخلية للقاعة المستديرة ست حنيات كبيرة بخلاف المحراب الذي يتصدر القاعة، اثنان منها على شكل نصف دائرة وأربع على شكل مستطيل يرخف كل واحدة منها عمودان كورنثيان ويتوسط الحنيات الست نماثيل للآلهة، بينما الحنية المستديرة التي أمام المدخل والتي تتصدر القاعة (أى المحراب الكبير) فتغطي نصف دائرة مقبوة وعلى جانبيها عمودان كورنثيان من جهتين وهو محصن لثمان جوبيتر كبير الآلهة، ويدل هذا المعبد من حيث تصميمه على براعة الرومان المعمارية حيث وصلوا فيه إلى حل أدق وأعد المسائل المعمارية هذا فضلاً عن بساطة المبنى ووحدة تصميمه، وجدير بالملاحظة أن هذا المعبد تضاهرت فيه التمسيق الهندسي مع روعة الفن التشكيلي المنطبق منه التكوينات المعمارية والعناصر الفنية. ويتكون هذا المعبد بعودة الإمبراطورية هادريان للعناصر الكلاسيكية خاصة في شكل المبنى المستدير.

البازيليكات

البازيليكات هي مظهر معماري روماني بالرغم من أن التسمية مشتقة من الكلمة الإغريقية Stoa Basilica أى القاعة الملكية أو القرواق الملكي، وقد ظهرت أول بازيليك في القرن الثاني ق.م. وكانت البازيليك في العصر

الرومانى عبارة عن مبانى عامة للتبادل التجارى والعدالة تتواجد بالقرب من الفوروم الرومانى. وقد قدم فيتروفوس فى كتابه (الخامس - الجزء الأول والرابع) عن العمارة وصفاً مفصلاً لشكل ومضاء الباريليك. ونظهر الطريقة التى اتبعت فى إنشاء هذه الباريليكات بوصوح المكانة للممارة التى كانت للتجارة وأعمال البنوك والعدالة عند الرومان، كما كانت الباريليكات العنصر المميز لكل مدينة رومانية كبرى، ولم تقتصر وجود الباريليكات على العاصمة روما فحسب مثل باريليكات نراجان وباريليكات قنسطنطين بل ازدهرت فى معظم المستعمرات ومن أهمها تمجاد فى الجزائر ولبنة فى ليبيا وغيرها. وتأخذ الباريليكات شكل المستطيل الذى يقسم من الداخل إلى ثلاثة أو ستة أبناء بواسطة صفوف من الأعمدة أو بوائك، وفى نهاية البهو الأوسط توجد حنية نصف دائرية يجلس فيها القضاة، وعلى الصف أو الصفين من الأعمدة شرفات وهوائط والجزء الأوسط مرتفع عن هوائط الحوائط حيث توجد فتحات للإضاءة، ومدخل الباريليكات فى الوسط وأحياناً من الجانب، وسقف الباريليكات من الأخشاب على شكل حائلونات مغطاة بالقرميد، ويسبق للباريليكات مجموعة من الحوائط التى تسمىها أروقة معدة.

بازيليكيا بومى

وهي أقدم بازيليكيا وصلت إلينا من مدينة بومى ورجع إلى أواخر القرن الثاني ق.م وهي مكان مستطيل يتجه من الشرق إلى الغرب طوله ٦٠م وعرضه ٢٨م ويوجد بداخله ٢٨ عمود مرتبة على شكل مستطيل الصلح الكبير به ١٢ عمود والصغير من أربعة أعمدة والمدخل الرئيسى في الشرق به خمس بوابات كبيرة تفصلها عن بعضها دعامات كبيرة وأنصاف أعمدة وربما كان يوجد باب في منتصف كل من الجانبين الطويلين وفي نهاية البازيليكيا وجهة الغرب يوجد مكان مرتفع محاذ للأعمدة ويتكون من مسويين كب للنفاسى، والجدران كانت معطاة بالداخل بطيخة من الملاط ومرحفة بما يشبه الرخام المعرق.

بازيليكيا تراجان

أقيمت هذه البازيليكيا في روما بجانب فوروم تراجان ويرجع تاريخها إلى الفترة من ٩٨ - ١١٢م. وهي عرة عن صحن في الوسط مستطيل الشكل، على ضلعي العرض جنيئات لها من الداخل شرفات تحيط بالصحن، ويحصل كل شرفة من الشرفتين الطوليتين صحن من الأعمدة يحتوى كل صف على عشرين عموداً والسقف مخموم على نفس العدد من الأعمدة. أما الشرفتان اللتان على ضلعي العرض فيحملهما صحن من الأعمدة كل صف يحتوى على ثمانية أعمدة، ومنها في الشرفات العليا، والأعمدة كلها من الجرايت الأحمر ذات تيجان من الرخام على الطراز الكورنثى، وفي طرفي المبني المستدير اقيم الجزء المحصن للمحكمة، وكان مدخل البازيليكيا مواجهاً لعمود تراجان الشهير

بازيليكا قسطنطين

أقيمت هذه البازيليكا بجوار الفوروم الروماني ويرجع تاريخها إلى النصف الأول من القرن الرابع الميلادي (٣١٠ - ٣٧٠ م)، وقد بدأ في بنائها في عهد الإمبراطور ماكسنتيوس إلا أنها تمت في عهد قسطنطين. والبازيليكا عبارة عن مستطيل يحتوي على صفين من الأعمدة الكورنثية تقسمه إلى ثلاثة صحن. الصحن الأوسط منها أعرض من الآخرين، ويسمى بالصحن الكبير وهو أكثر ارتفاعاً من الصحن الجانبي، وتعلوه فتحات الإضاءة، ويحتوي على عقود متقاطعة، يحمل كل عقد منها أربعة أعمدة كورنثية متقابلة. وفي نهاية الجهة الغربية المقابلة للمدخل توجد حنية كبيرة نصف دائرية، وفيها تجلس هيئة القضاة أو مجلس كبار التجار، وتعلو هذه الحنية قبة نصف دائرية وكل من الصفيين الجانبيين مقسم إلى ثلاث قاعات صغيرة نسبياً، مقوفاً معقودة بأقباء نصف دائرية، تتعامد على الصحن الأوسط، كأنها دعائم للحوائط التي تحمل الأقباب للمقاطعة، والجانبيان أقل ارتفاعاً من الجزء الأوسط للبازيليكا ونجد بكل قاعة من القاعات الجانبية الصغيرة ست نوافذ، كل ثلاث تعلو الأخرى في توازي مع الحوائط الجانبية للمبنى، وتتجه قبازيليكا من الشرق إلى الغرب، أما المدخل فكان يقع في الضلع العرضي جهة الشرق وبه عدة أبواب لتسهيل دخول وخروج الزائرين، وقد أضاف الإمبراطور قسطنطين بالحوائط الجنوبي من الخارج ثلاثة أبواب متجاورة يتقنمها مدخل له أربعة أعمدة ويصعد إليه بعدة درجات. وقد تحولت هذه للبازيليكا في عهد قسطنطين إلى كنيسة مسيحية.

المسارح الرومانية

تقديم

لقد رأينا في عمارة سلا استخدام العقود التي تركز على دعامات وأعمدة وقد استخدمت هذه الخاصية في مظهر معماري من أهم مظاهر العمارة الرومانية في العصر الجمهوري المتأخر ونقصت بذلك المسارح Teatro والملاهي Amfiteatro . وقد أخذ المسرح الروماني الكثير من المسرح اليوناني وخاصة الهلنستي الذي يتكون أساساً من: المسرح على شكل جدوة الحصان والذي استقل في إقامته منحدر بل أرضي ثم من الأوركسترا ذات الشكل الكامل الاستدارة حيث كانت تقف الجوقة، ومن المدخلين الرئيسيين Paradoi ثم من الـ Skine المشهد المسرحي وعلى جانبها مبنيان Paraskine ثم خطبة المسرح وكانت أيضاً منبئية من الأحجار ثم الـ Proschine، وأحسن مثال للمسرح اليوناني هو مسرح إبيداوروس في جنوب بلاد اليونان الذي يرجع إلى القرن الرابع ق.م وقد بناه المهندس Polykretus الصغير ويتسع لحوالي ١٣.٠٠٠ شخص وهو خاص بمعبد الإله Asklepios ويتميز هذا المسرح بوجود صفوف أمامية خاصة للطبقات العليا من الكهنة والحكام والموظفين الرسميين حيث كانت مقاعدهم تتميز عن بقية المقاعد حيث تحتوي على مساند جانبية وفي بعض الأحيان كان يكتب أسماء كبار المشاهد على هذه المقاعد وهو بذلك يعتبر من أحسن المسارح اليونانية.

المسرح الروماني

نشأت فكرة المسرح الروماني متأثرة بالمسرح اليوناني، مثلما كان الحال مع الأدب الروماني، والمسارح الرومانية نوعان

١- المسارح Theatres.

٢- المدرجات وحلقات المصارعة Amphitheatres.

ومن أشهر مسارح النوع الأول في العصر الروماني مسرح Orange في جنوب فرنسا، ومسرح مارسيللوس Marcellus في روما. أما النوع الثاني فيعتبر مبنى الكولوسيوم Colosseum من أهم وأشهر مباني هذا النوع وقد أقيم في روما في عصر الإمبراطور فسباسيان وتُمنه ابنه الإمبراطور تيتوس وافتتحه في عام ٨٠م.

١- للمسارح Theatres

رغم اتفاق المسرح الروماني مع نظيره اليوناني من حيث الشكل إلا أن هناك عدة نقاط يختلف فيها المسرح الروماني عن المسرح اليوناني:

أولاً: اللس Cavea

أحدثت في الأخير شكل حدوة الحصان إلا أنها لم يستغل فيها منحدر التل الأرضي وإنما أقيمت على عقود وقياء تظهر من الخارج على شكل ثلاثة طوابق كل طابق منها يتكون من العقد الذي يستند على الدعامات وأعمدة الأعمدة أو الأعمدة فقط ويراعي دائماً تدرج ثقل هذه الأعمدة بمعنى أن أعمدة الطابق الأول تنقسم بالقوة والضخامة ولذلك كان أفضل الأعمدة الدورية في العادة. في حين أن أعمدة الطابق الثاني التي تحمل ثقل أقل كانت أعمدة من الطراز الأيوني، أما أعمدة الطابق الثالث فهي في

العادة أعمدة كورنثية وفي العادة يعلو هذا الطابق الثالث Porticus "ممر مسقوف معمد" تعلوها عوارض حجرية تثبت فيها قوائم خشبية تحمل Tendae "مظلات" ونظراً لهذه الخاصية فإن المسرح الرومانى كانت هناك مداخل متعددة تمثلها العقود إلى جانب المدخلين الرئيسيين وفي العادة كانت تلك المداخل المتعددة ترقم على أن يحمل المشاهد رقم المدخل الذى يودى إلى القطاع المخصص لجلوسه داخل المسرح. أما فى الداخل فبُنِ هذه الـ Cavea مقسمة بدورها إلى ثلاثة قطاعات متدرجة فى الارتفاع، ويفصل كل قطاع عن الآخر حاجز لا يسمح للمشاهدين بالمرور من قطاع إلى آخر. كما وأن بكل قطاع عدة مداخل تؤدي إلى مختلف أجزاء القطاع الواحد وبالتالي فإن جسم الـ Cavea من الداخل والمرفوع على تلك العقود والقباء يشتمل أيضاً على سلم يودى إلى الطابقين الثانى والثالث بالإضافة لذلك فإن كل قطاع مقسم داخلياً عن طريق درج صغير يقسم القطاع إلى عدة أقسام تجعل الـ Cavea فى نهاية الأمر على شكل مروحة. وبما أن درجت الـ Cavea مقامة على عقود وقبواء فإن هذا الأمر لم يسمح للرومان باستخدام المقاعد المرمية التى نشاهدها فى المسارح اليونانية بل استخدمت أحجار خفيفة كما وأن حجم المقعد كثر أصغر من حجم المقعد فى المسرح اليونانى. إلى جانب تلك الاختلافات ما بين الـ auditorium والـ Cavea فإن خاصية إقامة الـ Cavea على العقود والقباء سمحت أيضاً بتسقيف المدخلين الرئيسيين Conformicationes وفى مرحلة لاحقة سمحت للـ Cavea بالامتداد فوق المدخلين الرئيسيين والاتصال بالمبنيين اللذان يوجدان على جانبي الـ Frons scaenae وهذا المصنوع الأخير من الـ Cavea أطلق عليه تسمية Tribuna وحصل لجنوس كبار الشخصيات.

ثانياً: الأوركسترا Orchestra

وهي في المسرح الروماني على شكل نصف دائرة وليست دائرة كاملة مثل المسرح اليوناني نظراً لأن الجوقة في المسرحيات الرومانية لم تلعب دوراً هاماً ولذلك فقدت الأوركسترا في المسرح الروماني أهميتها واقتصرت صلي للشكل النصف الدائري بل أن قسم منها احتله درج منخفض كان مخصصاً لوضع مقاعد منفصلة لكبار المشاهدين.

ثالثاً: المشهد المسرحي

وهو يتكون أساساً من واجهة للمسرح Frons scaenae التي تتميز في المسارح الرومانية باتساعها حتى أنها تصل إلى قطر دائرة الـ Cavea مع الـ Verrurae، وتتميز أيضاً بثرانها بالزخارف المعمارية وأنها تتكون في العادة من ثلاثة طوابق عبارة عن مشكاوات على جانبيها أعمدة وكانت مدعمة بمناثيل مختلفة وبها من الأمام باب رئيسي وبابان جانبيين وكانت تستخدم من قبل الممثلين في أداء بعض مشاهد المسرحية وفي الدخول كانت بها أبواب تصل ما بينها وما بين الممثلين الجانبيين Verrurae وأمام الـ Frons scaenae توجد خشبة المسرح pulpitum وتتميز باتساعها بالمقارنة مع المسرح اليوناني وبإقامتها على دعامات داخلية كما أن الـ Pulpitum لها واجهة التي تواجه الجمهور وهي شرية بالزخارف المعمارية وكانت في العادة مدعمة بمناثيل تستخدم لفتحها أو لرفعها بكرات حاصة.

رابعاً: الـ Verrisuræ

بالرغم من أن هذين المبنىين قد وجدا أيضاً في بعض مسارح العصور الهلنيسستى إلا أنهما لم يتميزا بالصفامة التي تتميز بها هذان المبنيان في المسرح الروماني وتظراً للطبيعة تكوين المسرح الروماني فإن الـ Cavea التي امتدت إلى الأمام فصلت بمبنىين الـ Verrisuræ ولا يعرف على وجه اليقين الوظيفة التي كانت يقوم بها هذان المبنىان، هل كانا يستخدمان كمكان للاستراحة للمشاهدين خاصة وقد عثر على آثار للفرسكو على جدران هذين المبنىين أو أنهما كان يستخدمان من قبل المعطون خاصة وأنه توجد أبواب تصل ما بين الـ Frons scaenae والـ Verrisuræ.

خامساً: Porticus Post Scaenam

توجد دائماً خلف المسرح للروماني وكان عبارة عن مساحة ضخمة تميل إلى الاستطالة يحيطها ممرات مسقوفة معقدة Porticus ولا يعرف السبب في إقامتها ويظن أنها كانت تستخدم كمكان للاختباء من المطر أو الشمس من قبل المتهرجين أو كمكان لإجراء البروفات الخاصة بالمسرحية من قبل المعطون.

تاريخ المسرح الروماني

من أهم المصادر القديمة عن العمارة الرومانية الكاتب Vitruvius الذي وصف بالتفصيل في كتابه الخامس الجزء السادس المسرح الروماني وأوضح الفروق الهامة بين المسرحين اليوناني والروماني ويمكننا من خلاله التعرف على تاريخ المسرح الروماني. ففي خلال القرن الثاني ق.م. الذي يمثل ميلاد أدب المسرحية الرومانية كان المسرح حشيباً ومؤقتاً

بمعنى أنه بعد تمثيل المسرحية كان يترك وينتقل إلى مكان آخر، وأول مسرح روماني قائم كان أيضاً من الخشب وأقيم عام ١٤٤ ق.م بعد سقوط كورنثة وتدمير قرطاجة عام ١٤٦ ق.م.

وفي عام ٩٩ ق.م كانت الـ Frons scaenae عبارة عن قطع كبيرة من القماش مرسوم عليها منظر ذات طابع خلوي.

وفي عام ٥٨ ق.م بنى Emilio Scauro مسرحاً في الـ Campo Marsio معسكر الإله مارس كان به ٣٦٠ عمود وكثير من التماثيل. وكانت الـ Scaena مكونة من ثلاثة طوابق ومغطاة بالمرمر والزجاج ومدهبة إلا أن المسرح دمر بأمر من السناتو لأنه كان في عظمة المسارح الهلنستية وكان به مظاهر من التراء لا تليق بالروح الرومانية.

مسرح بومبيوس

في عام ٥٥ ق.م أصبح في روما أول مسرح من الأحجار وقد بناه بومبيوس الذي استغل في بنائه صحور تل أرضى كما هو الحال في المسارح اليونانية غير أنه رفع الـ Cavea التي تزيد عن مساحة التل على عقود ودعامات بحيث يتسع لـ ١٢,٠٠٠ متفرج والـ Scaenae كانت غنية بالزخارف المعمارية كالأعمدة ومحاريب كديرين وكانت الـ exedra نصف دائرية. وفي قمة الـ Cavea أقام بومبيوس معبداً للإلهة فيلوس بطريقة تبدو معها درجات الـ Cavea وكأنها درج يصعد إلى المعبد نفسه وقد اهتم بومبيوس لهذه الطريقة لإضفاء طابع ديني على المسرح حتى يتغلب على روح المحافظة التي كانت سائدة في المجتمع الروماني. وقد أقام بومبيوس خلف الـ scaena مجموعة من المباني

والبيلاي للضحمة التي ستصبح من أهم مميزات العمارة الرومانية وهذه المباني أطلق عليها اسم porticus post scaenam.

مسرح مدينة بومبي الكبير

سبب تقدم المسارح الرومانية وإن كان قد طرأ عليه كثيراً من التغيير وقد نشأ في العصر الهلنستي فيما بين ٢٠٠ - ١٥٠ ق.م وكانت الـ Cavea على شكل حدوة الحصان وتمتد حتى الـ Frons Scuenae مغطية بذلك المنحنيين الرئيسيين، أما خشبة المسرح فإنها تتميز بواجهة غنية بالمشكوكات التي تتواجد خلفها القناة الخاصة بستارة المسرح. وتتميز واجهة المسرح بوجود exedra رئيسية على شكل نصف دائرة بين نافورتين مستطيلتين بهما أعمدة وهي نفسها محصورة بين اثنتين من الـ Verrurae غير أن هذا الشكل المكامل للمسرح الكبير جاء عبر أكثر من مرحلة، وأقدم أجزاء هذا المسرح هو الـ Cavea وكانت ذات مقاعد من الأحجار الرخوة التي تستند على منحدر الأرض الطبيعي والتي كانت محددة من الجانبين بواسطة ممرين مكشوفين وفي مرحلة تالية امتدت الـ Cavea فوق الممرات واتصلت بالمبنيين الجانبين للواجهة المسرحية وهذه المرحلة تسرجع إلى ٨٠ ق.م أي بعد تحويل مدينة بومبي إلى مستعمرة رومانية.

وفي عصر أغسطس تحولت مقاعد الـ Cavea إلى مقاعد مرمرية مما استدعى إقامة جدران جانبية حول المنحدر الأرضي حتى لا يتهاوى هذا المنحدر تحت ثقل الكراسي المرمرية وفي أعلى هذه الجدران تواجدت قطع حجرية مسحة لها نقوب لكي تحمل سيقان خشبية خاصة بحمل الـ Tendae التي كانت تحمي المتفرجين من أشعة الشمس وأكثر ما يثير

الانتشاء في مسرح بومبي هو تواجد حوض في الأوركسترا كان شكله دائري في الفترة ما بين ١٠٠ - ٨٠ ق.م ثم أصبح شكله بعد ذلك مستطيل وقد صر تواجد هذا الحوض بعدة تفسيرات منها أنه كان نافورة للخوريات أو أنه كان يستخدم في المناظر المائية للأشعار التي كانت تلقى على خشبة المسرح. خلف المسرح يوجد Porticus مربع استخدم في البداية كمساحة رياضية ثم كمسكن للمصارعين.

وعلى الجانب الأيمن من الـ porticus في هذه الفترة ما بين ٨٠ - ٧٥ ق.م أقيم المسرح الصغير الذي يعتبر أقدم مسرح أقامه الرومان غير أن هذا المسرح ليس له شكل خاص ويظهر أنه Odeon خاص بسماع المقطوعات الموسيقية نظراً لأنه كان مسقوفاً ومحصوراً داخل إطار مستطيل كما أن تواجد مسرح بجوار أوديون هي ظاهرة وجدت في كثير من المدن الأخرى.

من أهم المسارح التي بنيت في عصر أوغسطس مسرح Marcellus الذي كان قد بدأ بنائه يوليوس قيصر وأتمه أوغسطس في عام ١١ ق.م وتتكون الـ Cavea من ثلاثة طوابق، الأول مقام بأعمدة توسكانية والثاني بأعمدة أيونية أما الثالث فبأعمدة كورنتية أضفت على المبنى رشاقة خاصة.

أما واجهة المسرح فيبلغ طولها من ٨٠ - ٩٠ م وعرضها حوالي ٢٠ م وكلها مزينة بمشكوات على جانبيها أعمدة.

والى جانب هذا المسرح يوجد مسرح Verona الذي بنى جزء منه على أرض مسطحة بينما استغل في الجزء الآخر منحدر تل أرضي وهو في شكله العام يشبه مسرح مارسيلو وأيضاً مسارح أخرى متعددة مثل مسرح Ostia.

أما في مدينة هيركولانيوم التي تقع بجوار مدينة بومبي وقد عثرت عليها أيضاً الحفم البركانية عام ٧٩م فبدلاً من أن تُعتمد الـ Cavea على منحدر مثل مسرح بومبي استندت على عقود وقبأ مثل المسارح الرومانية. ولم يقتصر إقامة المسارح فقط في إيطاليا ولكن أيضاً في الأقاليم الرومانية خاصة في بلاد الغال مثل مسرح مدينة Orange في جنوب فرنسا.

٢ - الملهى Amphitheatre

إلى جانب عمارة المسارح هناك نوعاً آخر من المباني التي اكتسبت أهمية خاصة في العمارة الرومانية ألا وهي مباني Amphitheatre بتأثير كلاً من كامبانيا وأتورريا نظراً لأنه نشأ في كامبانيا بالذات عادة إقامة المصارعات كنوع من اللطفوس الجنائزية عند موت أحد الشخصيات الهامة، ولذلك كانت هذه المصارعات تقام بالقرب من المقابر وقد انتقلت هذه العادة إلى أتورريا كما انتقلت إلى روما فهي عادة إيطالية بحثة تميل إلى القوة والوحشية إلى حد ما. ولقد تطورت من مجرد ألعاب ذات طابع جنائزي إلى مصارعات حقيقية كانت تحتذب جماهير الرومان المتعطشين لرؤية الدماء حيث كانت تقوم بين الأكيمييين من الأسرى وبين الوحوش كالسباع والتمور إلى غير ذلك من الاستعراضات الوحشية المفزعة. والملهى مبنى ذو شكل بيضاوى بالرغم من تسميته الإغريقية إلا أنه لم يظهر في العمارة اليونانية ربما لأنه كان مخصصاً للمصارعة الوحشية ومصارعة الحيوانات للمتوحشة وهذا النوع من الرياضة اللعيفة لم يكن يوافق المزاج ولا الذوق اليوناني.

ولقد أقيم الملهى فى بادئ الأمر من الأخشاب ثم استخدمت الأحجار بعد ذلك فى بنائه فى مدينة روما.

أقدم القماذج على الملاهى

يوجد فى بومبى أقدم الملاهى حيث استخدمت فى بنائه منحدر تل أرضى وذلك عام ٨٠ ق.م أى فى نفس إقامة الأوديون المجاور للمسرح الكبير بالمدينة ولقد استغل فى هذا الملهى منحدر تل أرضى له شكل بيضاوى وضلعا للملهى هما ١١٥م و ١٤٠م.

يتكون هذا المبنى من

١- الـ Arena ساحة المصارعة

٢- الـ Cavea وهى مقسمة كما فى المسرح إلى ثلاث أقسام القسم الأول منها وهو الذى يواجه الـ Arena محفور فى باطن الأرض كذلك القسم الأول من الـ Cavea وللقسم الثانى والثالث يعتمد على منحدر التل غير أن الجزء الخارجى منه مدعم بجدران تعتمد بدورها على عقود والجزء العلوى من أعلى الـ cavea عبارة عن ممر مسقوف يودى إليه درج خارجى مزدوج عند الضلعين الكبيرين وفردي عند الضلعين الصغيرين. ومن هذا الممر المسقوف المتولد فى أعلى الـ Cavea توجد أبواب تودى إلى درج صغير يودى إلى القطاعات المختلفة من الجزء العلوى وهذا الجزء كان مخصصاً للسيدات هو والمدخل الخاصة به حتى تكون النساء بعيدة عن الحيوانات فى الـ Arena، والرجال فى القطاعات الأول والثانى.

أما الجزء الأول والأوسط في الـ Cavea فيمكن الوصول إليهما عن طريق سلم هردى أو مزدوج يخرج من ممر مسقوف يحيط بالـ Arena كلها ويتكون من أربعة قطاعات غير متصلة فيما بينها، أما الوصول إلى هذا الممر فكان عن طريق مدخلين كبيرين في الصلح الكبير وفي الجانب الغربى يوجد مدخل مسقوف يقبض يخترق جسم القل كان يستخدم لإخراج جيش القتلى والجرحى من المصارعين.

وقد تطور الملهى تطوراً كبيراً في العصر الإمبراطورى حيث بنى أكبر ملهى عرفته العمارة الرومانية ألا وهو الـ Colosseum الذى يرجع إلى الأسرة الفلافية والذي يظهر فيه مراديب سفلية أسفل الـ Arena نظراً لأنه فى تلك الآونة ظهرت حاصية مصارعة الوحوش Venationes التى لم تكن معروفة من قبل.

مبنى الكولوسيوم Colosseum

من أهم إنجازات الأسرة الفلافية حيث بدأ بناؤه فسباسيان وأتمه وأفتتحه ابنه الإمبراطور نيكومس عام ٨٠م.

وهو أهم الإنشاءات المعمارية للرومانية وقد ظل مبنى الـ Colosseum رمزاً لمدينة روما حتى الآن.

وقد أقيم هذا المبنى على منطقة كانت تمتد فيها بحيرة نيرون معاً استلغى إرساء قواعد متينة لإقامة هذا المبنى الصخم للغاية والذي لم يستغل فيه منحدر بل أرضى وإنما أقيم على عقود وقبأ لذلك كانت أساماته متينة وقوية.

وكان هذا المبنى يمكنه أن يتسع لحو ٥٠,٠٠٠ متفرج جلوس و ٥٠٠٠ وقوف، ويبلغ القطر الخارجى للمبنى ١٨٨م والقطر الداخلى ١٥٦م

في حيس يسلم قطر مساحة المنازلة الخارجى ٦.١٥ كم وقطرها الداخلى ٤.٥٠، ويبلغ ارتفاع المبنى بالكامل نحو ٨.٥ م.

وقد احتل هذا المبنى بالغرب من الفوروم لأن هذا المبنى كان مخصصاً للمصارعات وقد ارتبطت المصارعات بالمظاهر الجنائزية وكانت جوائز الشخصيات المظمية تمر في الفوروم لذلك أقيم بالقرب من الفوروم لارتباطه بالمعادن الجنائزية للشخصيات البارزة في المجتمع الرومانى.

وقد كانت هذه المصارعات أولاً بين الأشخاص ثم تطورت إلى مصارعة بين الأشخاص والحيوانات المتوحشة Venationes.

مراحل بناء الـ Colosseum

- يتكون الـ Colosseum من ثلاثة طوابق يحلوها Atticus مرتفع.
- ١- أقسام الإمبراطور فسباسيان الطابق الأول، الثانى، الثالث من الخارج بالإضافة إلى الطابق الأول من الداخل.
 - ب- أقسام الإمبراطور تيتوس الـ Titus من الخارج وهو مرتفع ويشبه الـ Porta Maggori وأقسام الطابقين الثانى والثالث من الداخل.
 - ج- أقسام الإمبراطور دوميشيان Domitian بزخرفة الـ Atticus بدروع برونزية لإصفاء مظهر فريد من الفخامة على المدخل.

المنظر الخارجى للـ Colosseum

يوضح المنظر الخارجى للـ Colosseum توالي العقود وعلى جانبيها أعمدة دورية تحمل الـ Architrave بكامل استدارة الملهى.

ونمثل الواجهة أربعة طوابق فصلت بواسطة كتلتان مستمرة الدوران حول البناء، وبالطابق السفلية فتحات معفودة نصف دائرية عدها ثمانون متصلة بأكتاف مربعة، وأمام الأكتاف عمد مستديرة متصلة بها، وقد يستعمل الطراز للدور بالطابق الأرضي (الأول) ويعنوه الأيوني في الطابق الثاني ثم الكورنيش في الطابق الثالث.

أما المد Alticus فهو مرتفع للغاية وبه فتحات مستطيلة ومحوطات ويعملوه قواعد حجرية كانت تثبت فيها العوارض الحشيشية التي تحمل Tendae لحماية المتفرجين من الأمطار أو أشعة الشمس إلى جانب لجوئهم إلى الممرات الموجودة بالطابقين الأول والثاني.

مبنى الـ Colosseum من الداخل

يحيط بالحلبة Arena سور حافظه على شكل منصة بها منكبات كانت توضع فوقها كراسي من المرمر وهي خاصة بكبار المتفرجين وعلى جانبي الصلح الأصغر من الـ Arena كانت توجد مقصورات الأناطرة وكبار رجال الدولة.

وكانت أرضية الـ Arena من الحطب حيث يوجد أسفلها ممرات "سيرانديب" كانت تستخدم لوضع ألقاص الوحوش وكيمرات الأعمال الذين يقومون بنقل الوحوش والمتصارعين إلى ساحة الملهى حيث كانت ألعاب مصنعة الوحوش Venationes منتشرة في هذا الوقت.

خصائص العمارة الرومانية في مبنى الـ Colossium

المبنى كله لم يستعمل فيه منحدر بل أُرصى وإنما أُقيم على عقود وقبّاء ويبلغ عدد العقود ٨٠ عند مرفعة كلها لتسهيل عملية وصول المتفرجين من الخارج إلى المكان المخصص لكل منهج.

لما المداخل الموجودة عند حافتي الضلع الأصغر فكانت غير مرفعة وكانت حاصه بالإباضة بالإصافة لتواحد ممرين آخرين عند حافة الضلع الأكبر أحدهما كان مخصصاً لمروءى مواكب النصر Porta Pompae أما الآخر فكان مخصصاً لإخراج جنّات الموتى والجرحى Lipetirania Porta.

وكسّنت ممرات الطابق الأول مسقوفة بقبّاء على شكل نصف برميل وبها درج يؤدي إلى الطابق الثاني الذي كانت ممراته مسقوفة بقبّاء على شكل صليبي، وهو على نفس شكل سقف ممرات الطابق الثالث.

الحمامات الرومانية

الحمامات العامة

لقد عرفت العمارة اليونانية الحمامات العامة وكانت تلك الحمامات عبارة عن مبنى أو صالة مستطيلة مقسمة داخلياً وأحياناً كان يلحق بها صالات مستديرة غير أن الحمامات اكتسبت أهمية خاصة وتطور كبير في العمارة للرومانية سواء في العصر الجمهورى أو العصر الإمبراطورى حيث وصلت تلك الحمامات إلى درجة عالية من التطور والعظمة. وكانت الحمامات في العصر البروماني من أكثر المباني دلالة على حضارة البرومان، وهي الصورة الحقيقية لعاداتهم وحبهم للحياة الصحية الرياضية المرحية. ولم تكن الحمامات أماكن مخصصة للاستحمام فقط بل كانت مركزاً للتدريب البدني والرياضي والاجتماعات العلمية والخاصة وإلقاء المحاضرات وهي تنسب إلى حد كبير الأندية الرياضية الكبيرة حالياً. وعلى العموم فإن أقدم الحمامات للرومانية توجد في مدينة بومبي.

تتكون الحمامات العامة من الأجزاء التالية:

١-مكان لخلع الملابس Opodyterium

٢-مكان الحمام البارد Frigidarium

٣-مكان الحمام الدافئ Tepidarium

٤-مكان للحمام الساخن Caldarium

وهذا الأخير يتصل به Sudationes أو Laconicum والعرق بينهم أن في الـ Laconicum يتم إنزال العرق عن طريق مرور هواء ساخن، أما في الـ Sudationes فيتم إنزال العرق عن طريق مرور بخار ماء والحجرتان تقام أرضيتهما على دعامات صغيرة والجدران مزدوجة.

وتتصل الحجزتان بمكان الحمام الساحر للخدمة الى الماء الساحر وهناك حجرة للتدفئة لتسخين المياه.

ويذكر Vitruvius أن الماء كان يسخن في اسعين كبيرين من البرونز يوصع في الأول الماء البارد الذي يسخن لدرجة حرارة متوسطة حيث يمر جزء من هذا الماء إلى حجرة الـ Tepidarium أما الماء في الإناء الثاني فإنه يتم للتسخين فيه لدرجة حرارة مرتفعة لكي يمرر إلى أحواض الـ Calderium بينما يمرر البخار الناتج عن تسخين تلك المياه إلى أسفل حجرة الـ Sudationes أو الـ Laconicum حيث يمرر من بين الدعامات إما لكي يسخن أرضية الحجرة أو ليخرج من مواسير من الفخار ذات الفتحات الداخلية لإدخال البخار إلى داخل الحجرة.

وحير مثال على تلك الحمامات هو حمام الفوروم Forum في مدينة رومى الذي يرجع إلى منتصف القرن الثانى ق.م.

يلاحظ فيه تقسيم الحمام إلى قسمين رئيسيين أحدهما خاص بالرجال والآخر خاص بالنساء وكلاهما يشتمل على الأجزاء الرئيسية للحمام. فالقسم الأيسر كان مخصصاً للرجال ويبدأ بمدخل الذي يؤدي إلى حجرة الـ Opodyterium استى تتميز بنواحد مشكاوات لوصع الملابس مصعوفة في حدران تلك الحجرة، وتؤدي حجرة الـ Opodyterium إلى حجرة الـ Frigidarium والحوص على شكل مستدير وأرضية العوص مغطاة بطبقة من العصرة الرومانية لمع تسرب المياه بينما في الجوانب الأربعة للحجرة توجد محاريب صغيرة. وتؤدي حجرة الـ Opodyterium في نفس الوقت إلى حجرة الـ Tepidarium وهي عبارة عن صالة مستطيلة يستطيع الشخص أن يحصل منها على مياه دافئة

لغسل الجسم وهذه الحجرة تؤدي بدورها إلى حجرة الـ *Caldarium* وهي صالة مستطيلة في نهايتها محراب بدلا لها حوض كبير مستدير. أما القسم الأيمن فهو مخصص للنساء له أيضاً مدخل خاص به يؤدي إلى حجرة الـ *Opodyterium* وهي في نفس الوقت تستخدم كحجرة للـ *Frigidarium* التي تؤدي بدورها إلى حجرة الـ *Tepidarium* التي تؤدي هي بدورها إلى حجرة الـ *Caldarium*.

وإلى الشمال من مجموعة حجرات ذلك الحمام توجد *Palaestra* لإتاحة الفرصة لممارسة بعض الألعاب الرياضية في الهواء الطلق بينما يحيط بالحمام حوائط لبيع مستلزمات المستحمين من صابون وغيره. ويلاحظ في مدينة بومبي أن الحمامات لم تقتصر على تلك الحمامات العامة ولكن تواجدت بجانبها أيضاً حمامات خاصة في المنازل والفيلات وهي تتراوح ما بين مجرد حوض صغير كما يوجد في منزل الـ *Fauno* أو أجزاء مختلفة من الحمام مثل الـ *Frigidarium* والـ *Tepidarium* والـ *Caldarium* مثلما في فيلا *Boscureale* وفي حالة تواجد حمام خاص فإنه يوجد في العادة بجوار المطبخ *Apotica* للحصول على المياه اللازمة للحمام.

حمام منزل الـ *Fauno*

يعتبر من المنازل التي ترجع إلى القرن الثاني ق.م وهذا المنزل عثر فيه على صناديق محفوظة فيها قطع من الفسيفساء قبل تركيبها وهي تحمل الطابع السكندري بما فيها من مناظر نيلية وهذه المناظر تحملنا بالطبع إلى البيئة السكندرية التي كانت من مميزات المدينة في العصر الهلنستي. والمهم في هذا المنزل هو الفسيفساء الخاص بمعركة الإسكندر عند لقائه

صنع الفلك دارا الثالث ومعركة أسوس وهي من أجمل المعارك التي صورت وهي موجودة على تابوت الإسكندر في متحف إسطنبول وهي أوت مسرة تصور فيها معركة تاريخية هامة كانت نتيجتها سقوط آسيا الصغرى في يد الإسكندر. وهذه الفسيفساء دليل أثرى يدلنا على خصائص الفسيفساء كذلك فإن أهميته ترجع إلى أنه كونه موجود في صفائح تؤكد أنه مستورد وليس محلي ويظهر فيه الأسلوب الأول لبومبي وهو عبارة عن تصوير يحاول به الفنان عن طريق استخدام الألوان أن يظهر الجدار وكأنه مضم بالأحجار الكريمة مثل الجرانيت والمرمر وغيره من الأحجار الكريمة وتظهر مقدمات هذا الأسلوب في الإسكندرية في مقابر مصطفي كامل والشاطبي.

ومن المناظر الجميلة في منزل Fauno هو منظر تصوير الأسماك.

الحمامات في عصر أوغسطس

في عصر أوغسطس أيضاً بدأت سلسلة الحمامات الإمبراطورية التي ظهرت بدايتها في القرنين الأخيرين من العصر الجمهوري وبالذات في منطقة كامبانيا مثل حمامات بومبي التي سبق الإشارة إليها.

غير أن الحمامات في العصر الإمبراطوري تميزت بـ:

- ١- إتساعها
 - ٢- تعدد الأماكن بها
 - ٣- ثرائها باللوحات المرمرية وبالتمثال الضخمة.
 - ٤- لم تعد مكاناً للاستحمام فقط بل أيضاً لمزولة أعمال التلذذ والرياضة وأيضاً للإطلاع في المكتبات.
- ولعل أشهر الحمامات الرومانية على الإطلاق هي حمامات كراكالا Caracalla.

أما بالنسبة لعصر أوغسطس فإن أشهر الحمامات هو حمام Baia الذي يتميز بلخامة مساحته واحتوائه على جميع الأجزاء المختلفة الخاصة بالحمامات العامة مثل Frigidarium - Tepidarium - Opodyterium - Caldarium وهذا الأخير يتميز ببلاط كرميد من الـ Terracatta الأرضية فوق الدعامات وببعضها بقية مخروطية الشكل استخدمت المونة في بنائها

حمامات تراجان

بدأها الإمبراطور دوميشيان فوق أطلال الـ Domus Aurea وأتم بناءها تراجان لتحمل اسمه.

وتعكس هذه الحمامات التطور الكبير في مفهوم واستخدام تلك الحمامات التي أصبحت ليس فقط مكان للاستحمام ولكن أيضاً لمزاولة الألعاب الرياضية بما تضمنته من Stadium وحدائق وشوارع وبوابة معقدة ومكتبات وصلالات للمناقشة والعداء للروحي بالإضافة إلى أماكن أخرى لمزاولة مختلف النشاطات الرياضية.

ومن هذا المطلق فحمامات تراجان تبرر الأتجاه في اعتبار أن الحمامات العامة ليست فقط مركزاً للاستحمام أو للرياضة بل أنها مركز نشاط اجتماعي متعدد الجوانب.

أما من الناحية المعمارية نجد حمامات تراجان تحمل عناصر من العصر الجمهوري وعناصر من العصر الإمبراطوري.

عناصر الجمهوري تتمثل في وجود Frigidarium - Caldarium - Sudationes - Tepidarium وعناصر العصر الإمبراطوري تتمثل في ازدياد حجم الحمامات ولم تقتصر الحمامات على مجرد الاستحمام بل

شملت تمارين رياضية ومسابقات وأصبح الحمام في عصر ثراجان مركز مدني أهم من العوروم للإلقاء والنقاش الثقافي أو السياسي. كان من عادة الرومان أن يذهبوا للحمام بعد الظهر للاستحمام لذلك نجدهم يوجهون للحمام بحيث تعطي الشمس الأماكن المفتوحة كالحدايق للاستمتاع الشمس.

وكذلك تبرز حمامات ثراجان من الناحية المعمارية الاتجاه المعورى المتعاقد الذى أصبح من خصائص عمارة الحمامات الإمبراطورية، وفي هذا المجال نجد أن الأجزاء الرئيسية للحمام أى Sudationes - Frigidarium - Caldarium - Tepidarium - على محور قصير رأسى متعاقد معه محور آخر أفقى مخصص للأماكن التى تتعلق بالتدليك أو مختلف النشاطات الرياضية الأخرى.

حمامات كركالا

تعتبر حمامات كركالا من أجمل وأكبر الحمامات الرومانية ليس في إيطاليا فقط بل في جميع الولايات الرومانية حيث أنها تسع لأكثر من ١٦٠٠٠ شخص من زوار الحمام وفضلاً عن ذلك فهي تعطينا فكرة قوية عن عظمة هذه المباني وسعتها، وكانت مباني الحمامات مقامة على ارتفاع ٦,٥ متر.

وبالإضافة إلى عدد الحجرات والصالات ومغاسل المياه الساخنة والباردة وحجرات التدليك والبخار وغيرها من الحجرات المخصصة للاستحمام والنشاط الرياضى والعلاجى فتوجد أيضاً أفنية خاصة بالألعاب الرياضية المختلفة.

وقد خصص للبدروم في هذه الحمامات لجميع الغرف اللازمة لتوصيل المياه الباردة والساخنة، ويوضح مخطط هذه الحمامات أن صالات الاستحمام في الوسط محاطة بحجرات لخلع الملابس وحجرات المياه الساخنة والداقئة والباردة، وتوجد في الخلف خزانات المياه مكونة من طابقين وعلى الجانبين صالات للمحاضرات والمكتبات ويلاحظ في المقنمة عدد كبير من الحجرات مخصصة لاستراحة الكتاب والشعراء والرياضيين بعد الاستحمام. وقد رُود الفناء بالأشجار والتمثال والنافورات.

ويؤدي المدخل الرئيسى إلى الفناء الفسح المخصص للألعاب الرياضية والذي يحاط من الجوانب بالبنائى المخصصة للمأكينات. وعلى الجانب المقابل للمدخل نجد خزان الماء الكبير الذى يتكون من طابقين تصل إليه المياه عن طريق مجرى للمياه Aquaduct، وهذه المياه تصل إلى المبنى الرئيسى بواسطة مواسير. أما المبنى المركزى المخصص للاستحمام فهو ذو مسقط أفقى متماثل حيث تبلغ مساحته ١٥٠×٢٥٠م، وتتمسح حجرة التبيداريوم هى العنصر المركزى لهذا البناء حيث أقيمت حوله الغرف الأخرى. وكانت مبائى الحمامات تحتوى على عدد كبير من التماثيل الإغريقية المشهورة.

حمامات دقلديانوس

أنشئت هذه الحمامات فى روما عام ٣٠٢م وهى تشبه إلى حد ما حمامات كسراكالا إلا أنه أصغر حجماً إذ كان يتسع فقط لـ ٣٠٠ زائر. وكانت صالة الحمام الداقي وهى الصالة الوسطى فى هذا الحمام معطاء بقبة متقاطعة محملة على ثمانية أعمدة من الجرانيت المصرى ذات تجزئ مركبة من الرخام الأبيض وبلغ ارتفاع هذه الأعمدة ١٧ متر فى صالة

التجمعات الدائري Tepidarium الذى كان لها أهمية خاصة حيث بلغت مساحتها ٣٥,٢ × ٢٦م، وقد تحولت هذه الحمامات إلى كنيسة فى عصر النهضة.

نافورات الحوريات (Nymphaea Musae)

أن تسمية الـ Nymphaea يونانية وهى تتعلق بعبادة الحوريات كما أن المعنى الذى يحمل هذا الاسم أى المحصن يمثل هذه العبادة أصبه يوناني. والمفهوم العام للـ Nymphaea أنها نافورة كبيرة مزينة بأعمدة ومقاعد ومخصصة للحوريات على أن يستقل لهذا النوع من المباني كهوف طبيعية أو أن يقام المبنى بحيث يكون نصفه مبنى والنصف الآخر محفور فى الصخر وبانتشار عبادة الـ Nymphaea فى روما وجد المهندسون فى الأراضي الإيطالية مكاناً مناسباً لإقامة هذا النوع من المباني إذ أن الأراضي فى إيطاليا أيضاً إلى حد ما صخرية.

ولقد شهدت الـ Nymphaea فى العمارة الرومانية تطوراً يمكن أن نوجزه فى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

وكانت الـ Nymphaea شبيهة بتلك الهلنستية بمعنى أن نصف المبنى محفور فى الصخر والجزء الآخر مبنى، أما الجزء المحفور فهى للعبادة يتكون من المحراب والجزء المبنى هو للقاعة الخاصة بالجولس وهناك نموذج عثر عليه بالقرب من أسوار أحد المدن وهى ذات شكل نصف دائري ومغطى بقبة عبارة عن قطع حجرية مختلفة الأحجام تملئ

في شكلها إلى الاستدارة مقلدة شكل أوراق مائية لإصضاء يدهء بالكهوف الطبيعية.

المرحلة الثانية

تطور شكل الـ *Nymphaea* بحيث أصبحت على شكل قاعة مستطيلة مغطاة بقنو ينتهى بمحراب فى الغالب نصف دائرى أما محفور فى الصخر الطبيعى أو منى مستند على الصخر ويتواجد فى هذا المحراب للنافورة.

المرحلة الثالثة

قسمت تلك القاعة عن طريق دعامات لا تبعد كثيراً عن الجدران وتتصل مع بعضها عن طريق العقود حيث تعصى الصالة بنعوى .

أمثلة على الـ *Nymphaea*

١- فى Tivoli مجموعة من الـ *Nymphaea* ومنها تلك الموجودة فى San Antonio القديس أنطونيو حيث نجد فى تلك الـ *Nymphaea* أن القنو يستند فى كسب جانب على عقود تمتد بدورها على دعامات وأعمدة بينها يوجد ممر ضيق على كل جانب من جانبي تلك العقود ولذلك أطلق على هذا النوع من المبنى اسم Pseudo-Basilika.

٢- أما فى صاحبة Formea فى الفيلا الكبيرة الخاصة بميشرون التى ترجع إلى منتصف القرن الأول ق.م نجد أن القاعة الممتطية مقسمة عن طريق الأعمدة إلى صحن واسع ورواقين ويغطى كل قسم منهم قنو الأوسط منهما واسع وعريض والجائين ضيقين .

أقواس النصر

تحولت مداخل المدن من مجرد ممرات بسيطة إلى مداخل ضخمة تتميز بمميزات معمارية احتفظت بها طوال العصر الإمبراطوري. لقد أدى السلام الذي جعله معه أوغسطس بعد الحروب الدامية الأهلية إلى تحويل أبواب المدن إلى تلك المداخل الضخمة والتي لم تستخدم فقط كممرات إلى داخل المدينة وإنما كأقواس نصر أو أقواس تذكارية. وفي هذه الحالة لم تحتفظ تلك المداخل بالشكل السابق لها وإنما تحولت إلى أقواس كانت تتواجد في البداية عند أسوار المدينة خاصة إذا كانت أقواس نصر وبمرور الوقت لم تعد تلك الأقواس تتواجد دائماً عند الأسوار وإنما تواجدت أيضاً في الأجزاء المختلفة للمدينة مثل قوس نيكوس غير أنه من أقدم تلك الأقواس هو قوس Remini

وكسبت أقواس النصر نفاذ في مدينة روما وغيرها للأباطرة والقواد لتكون تذكراً لانتصاراتهم العظيمة، وكانت تصور حادثاً تاريخياً هاماً، وهي تكون عادة من فتحة واحدة أو ثلاث فتحات وهي مريئة بالتماثيل والنحت البارز الذي يروي عادة الغزوات والانتصارات التي أقيمت لها هذه المباني، ومن أهم أقواس النصر في العمارة الرومانية:

قوس ريميني Remini

وهو من أقدم الأقواس وهو في الواقع قوس تذكاري استخدم كمداخل للمدينة ولذلك كان محصوراً بين أسوار المدينة. ويسكنون القوس من اثنين من Fornices التي تتمم بالاتساع وعدم الارتفاع ويستندان من الجانبين على دعائم تستند بدورها على Pylon التي يستند عليه من كل جانب عمود كورنثي ذو قاعدة منخفضة وهذه

الأعمدة الكورنتية تحمل بدورها جملاتون يستند على Atticus بينما هي المثلث الناشئ من دوران الـ Fornices مع العمود تتواجد ميداليات بها صانيل مصفيه لبعض الآلهة.

ويعتبر قوس Remini من أقدم الأقواس وهو نقطة التحول من الأبواب العادية إلى الأقواس وهو في نفس الوقت يشابه مع قوس آخر هو قوس Aosta.

قوس أوستا Aosta

يشابه مع قوس Remini غير أن قوس Aosta يتميز بتواجد عمودان كورنثيان في كل جانب يستندان على منصة عالية وبينهما مشكاة مستطيلة بها كورنيش، أما إفريز القوس فهو مزخرف بالـ Triglyplis و Metop.

قوس سوسا Susa

هو ثالث الأقواس ويشابه مع قوس Remini و Aosta حيث يتواجد عمود في كل جانب يحمل إفريز طويل بمنحوتات تصور الاتفاق الذي تم بين أوغسطس وقبائل القوط والاختلاف بينهما يظهر في زيادة ارتفاع الـ Fornices وقلة عرضه وهو شهيد للقوس الرابع وهو قوس Pula.

قوس بولا Pula

وهو للقوس الذي يكتسب فيه الـ Fornices رشاقة أكثر ويوجد على جانبيه عمودان كورنثيان يستندان فوق منصة مرتفعة والإفريز هنا أيضاً به منحوتات تصور بعض الآلهة.

قوس فيرونا Verona

وهو يجمع بين حصانصر قوس Rimini من حيث استناد الجمالون على الـ Atticus ومن ناحية أخرى يتشابه مع قوس Aosta من حيث تواجد مشكورات على الـ pylon بين روجين من الأعمدة الكورنتية كذلك يتشابه مع قوس Pula من حيث رشاقة الـ Fornices وإلى كل Fornices قوس Verona أصيق وأكثر ارتفاعاً.

في Verona أيضاً نجد أن منحل للمنيعة عبارة عن اثنين Fornices كلاً منهما يتشابه تماماً مع قوس Rimini من حيث شكل الـ Fornices ووجود عمود واحد في كل جانب وأيضاً من ناحية شكل الجمالون الذي يستند على الـ Atticus.

قوس تورينو Torino

في Torino كان المدخل إلى المدينة عبارة عن اثنين من الـ Fornices الكبيرين بجوارهما اثنين أصغر وعلى جانبي الأربعة يوجد برجاني كبيرين مصلعان يباغ عند مدخلهما ١٦ صلحاً بهما فتحات على شكل عقود كانت تستخدم في تدهم المواد الدفاعية على المعبرين على أسوار المدينة، أما الطابق الثانيان يعلوان المداخل الأربعة فإنه يلاحظ أن فتحات الطابق الأول على شكل عقود، أما الطابق الثاني فالفتحات مستطيلة الشكل وقد كانت تستخدم في تدعيمها أيضاً لأغراض دفاعية وإن كانت بعد ذلك قد أصبحت كاشكالات دفاعية فقط.

قوس النصر لنتيوس

وهو قوس ذو فتحة واحدة يقع في وسط مدينة روما ونزوى زخارف هذا القوس النحتية فصة للمعركة التي تم فيها الاستيلاء على بيت للمفسد عام ٧٩م ونرى على الواحيتين نصف أعمدة ملتصقة وهي الأركان ٤/٣ عمود وهي على النظام المركب، ويعتبر أول مثل لاستعمال هذا النظام ويمثل النحت البارز تمجيد الإمبراطور نيتوس حيث يقف على مركبة النصر التي تجرها الحيل على أحد الجوانب بينما صورت الهبات والمنائم التي تستولى عليها نيتوس من معبد أوشليم في الجانب الآخر، ويتميز هذا القوس بأل مفتاح العقد يدرر كثيرا ليحمي القوس الأساسي وهو مزين بالنحت البارز.

قوس النصر لسبتيميوس سيفيروس

وهو قوس ذو ثلاث فتحات أقيم عام ٢٠٣م في العوروم الروماني بروما للإمبراطور سبتيميوس سيفيروس ولديه كلاكالا وجيتا تذكاراً لانتصاراتهم على البارثيين وهو مصنوع من الرخام الأبيض وترتكز عقوده على أكتاف أماسها أعمدة على النظام المركب وقد رتب الفنان المناظر في صعيين من المنحوتات من خلال حط ملئوى وقد صور الإمبراطور وولديه على مركبة حربية وهم يهجمون على الأعداء البارثيين ويعبرون نهر الفرات والسيطرة على البارثيين ثم عبور نهر دجلة والسيطرة على سلوقية. وقد بالغ الفنان في تصوير أعداد الشخصيات المصورة وذلك لإبراز النجم واستخدم للخطوط العميقة لتصوير ثنيات الملابس وشارات الجيش.

الإستاد Stadium

إلى الجانب الشرقي من الـ Domus Augusta يوجد مبنى الـ Stadium الذى أقامه الإمبراطور دوميتيان وهو على شكل Hippodromos لسباق العربات وهو محاط كله بـ Porticus من طابقين يعلو أحدهما الآخر وفى الداخل توجد عقرات واسعة تتناسب مع الغرض من إقامة المبنى أولاً ألا وهو السباق بالعربات.

ولقد كان هذا المبنى من الخارج مزيناً بأصناف أعمدة مغطاة بالمرمر حيث أن أنصاف الأعمدة عادة ما تكون مبنية وتغطى بلوحات مرمرية لإعطائها فخامة الأعمدة المرمرية.

ويظهر الـ Stadium من الخارج خاصية توالى العقود أما من الداخل فكانت الـ Cavea مقسمة إلى قسمين ومقامة على عقود وقباء وفى التواجهة يوجد المبنى الذى يوجد به منصة التحكيم.

وكذلك توجد فى الـ Stadium ظاهرة جديدة بالذكر هو مبنى الـ Propyleae وهو مدخل محدد بأربعة أعمدة يمكن أن يكون قوس رباعى المداخل.

والـ Propyleae من الأجزاء المعمارية التى استخدمت بكثرة فى العصر الهلنستى وهى تضافى فخامة على المباني ويعتقد أن الـ Propyleae ظاهرة آتية من أسيا الصغرى وإن كانت المصادر التاريخية تشير إلى استخدامها بكثرة فى مصر البطلمية.

وقد كانت الـ Propyleae بالنسبة للعمارة الهلنستية بسودها الخطوط المستقيمة فى حين نجد أن الشكل العقدى المبنى انتشر استخدامه فى أسيا الصغرى وكذلك نجد فى مصر البطلمية سيادة الخطوط المستقيمة

بتأثير العمارة المصرية القديمة. أما عن النظر إلى هذا المبنى في إيطاليا فإن الشكل العقدي في روما لم يرتبط بالأحجار ولكن بالطوب عكس العالم الهلنستى. ودائماً كانت المداخل المعمدة تأخذ الشكل العقدي وقد تكون فقط بشكل أربع أعمدة أو بشكل عقدي متكامل.

والبروبيليا Propylea في مصر البطلمية لم يستخدم كمدخل للمباني وإنما كانت على طول الطرق الرئيسية عند الميادين التي تظهر فيها خاصية التقاطع.

المنازل الرومانية

عثر على أقدم المنازل في مدينة بومبي وترجع إلى القرن الرابع ق.م والثالث وفي بومبي نستطيع تتبع جميع مراحل تطور المنزل الروماني من القرن الرابع، الثالث ق.م وحتى منتصف القرن الأول الميلادي.

الشكل الأساسي للمنزل في بومبي

Oecus	Exedra Hortus	Oecus
Triclinum	Tablinium	Opotheca
Cubicola	Atrium	Cubicola
Cubicola	Faucus	Cubicola
Cella		Cella

يتكون من المدخل Faucus ويؤدي هذا المدخل إلى فناء كبير Atrium وكان في البداية مكشوف ثم أضيف إليه السقف مع ترك فتحة في وسطه لسقوط مياه المطر تعرف باسم Campluvium حيث تتجمع مياه

المطر في حوض بأرضية الفناء يتواجد تحت هذه الفتحة مباشرة ويسمى Impurvium وعادة كان السقف يتحدّر للدخل لجمع أكبر كمية من مياه المطر. وثقب مر هنا السقف بفترة نظور حيث بدأ مسطحاً وقد ظهرت عيوب هذا النظام نظراً لأن مياه الأمطار أثرت تأثيراً سلبياً على المبانى وقد وجدت بعض الأمتعة للسفوف التي تتحدّر للخارج لإلقاء مياه المطر في الشوارع الخارجية مما كان يسبب متاعب كثيرة للمارة خصوصاً وأن الشوارع كانت ضيقة نسبياً.

وفي البداية لم يكن بالفناء أعمدة وإنما ظهرت هذه بتأثير الحضارة اليونانية وأدى هذا بدوره إلى توسيع حجم البناء إذ أصبح به أربعة أعمدة أي أنه Tetrastrilum. وينفتح الفناء مباشرة على حجرة الطعام Tablinum وكانت هذه الحجرة مفتوحة تماماً أو على جانبي المدخل بمجرد سور. وعلى جانبي الـ Atrium كان يوجد جناح في كل جانب به حجرات للنوم Cubicola أي حجرات النوم التي تلتف مع حجرة الـ Tablinum حول الفناء الذي يتواجد في الوسط.

على الجانب الأيمن وفي عمق الفناء توجد Opotheca وهي الحجرة الخاصة بحفظ خزين المنزل وأدوات المطبخ وفي الجانب المقابل أي الأيسر توجد حجرة الـ Triclinum أي حجرة اجتماع العائلة.

وعلى جانبي المدخل توجد الحجرات الخاصة بقدم الأقداس Cella التي يحتفظ فيها بتماثيل الآلهة الحامية للأبيرة Penati.

وأحياناً خلف الحجرة الرئيسية الـ Tablinum يوجد Hortius وهي حديقة مسورة بجدران عالية وكان حق الدحول مقصوراً على أهل المنزل فقط وبوجود قناب ضيقه في اعلى الدحرا لإعطاء الضوء ونشبه نحد كبير القلعة وقد تظهر الزوايا المول إلى استخدام النافورات Exedra

وجوئها تماثيل حوريات الماء وبعض المنازل كانت مكونة من طبقتين العلوى قليل الارتفاع نسبياً ويقع فوق جميع الحجرات ما عدا الحجرة الرئيسية والعناء الأوسط، وبعض المنازل كان لها شرفات بارزة للخارج. وابتداء من القرن الثاني ق.م بدأت بومبي والقرى الصغيرة عموماً تتبع وتشتغل مساحات كبيرة وبالإضافة للأجزاء الرئيسية للمنزل الرومانى نجد إضافات جديدة مثل وحود فناء ثانى متسع مكشوف محاط بالأعمدة *Prestitum* وكانت تحيط به حجرات النوم كثيرة تستعملها الأسرة حسب فصول السنة وفى نهاية هذا العناء يوجد على الجانبين صلبان جانبيتان *Oecus* متصلها *Exedra* وفى بعض المنازل نجد بالطابق الارضى حوايت تفتح مباشرة على الشارع.

فى المديـب الرومانية المـرحمة لم يكن من الممكن إقامة من هذه المنازل المتسعة بسبب كثرة عدد السكان وصيق المساحة المتاحة لذلك بدء فى الاستغناء عن الأجزاء المكشوفة فى المنزل مثل الفناء والحديقة الواسعة وبدلاً من أن يكون المدخل مكوناً من ضائيق ارتفع هذا المنزل أكثر وأصبح مكوناً من عدة طوابق مثلما نجد فى مدينة *Ostia* ميناء روما الذى استندم للتصدير والاستيراد على نطاق واسع وكانت أوسنيـه من أكثر المدن الرومانية ازدحاماً بالسكان وكثيراً من بيوتها كانت ذات أربع أو خمس طوابق ويمكن للحكم على مدى ارتفاع المنازل من سمك الجدران السفلى.

لذلك كانت معظم المنازل تنظم فى صفوف ضويلة بنفس النظام والارتفاع وبينها طرق ضيقة كانت تسبب مشكلة مع ازدياد عدد السكان. وكانت للطرق فى العادة تغطى بقطع الأحجار.

وكبار لكل طابق مسلم حاصر به حتى تشعر الأسرة بالاستقلال واستخدمت العائـب وطريقة *Opus Caemnticium* والأعمدة التى تحمل

الاستقل، ورغم إنشاء الرومان لـ *Aqueducta* إلا أنهم لم يحلوا مشكلة رفع المياه للطوابق العليا وبالتالي لم يتم العثور على أدلة تعيد بوجود مياه للطوابق العليا أو دورات مياه ونتيجة لذلك نشأت الحمامات العامة.

وكانت الطوابق في المباني الموجودة منفصلة عن بعضها وكل منها يكون مسكن مستقل له سلم حجري يبدأ من الشارع ولقد كانت النوافذ والسمة وتعطى فتحاته بالزجاج لتعطي كمية كافية من الضوء ولم يكن هناك أثر للحمامات أو دورات المياه أو المطابخ في المدن والمباني الرومانية على الرغم من وجود قنوات للمياه تجري في الشوارع غير أن المياه كانت تصل فقط على ما يبدو إلى الطوابق السفلى ولم يحاولوا رفعها إلى الطوابق العليا.

كذلك حولت الطوابق السفلى إلى محارن وحوايط في المدن الرئيسية وكانت الحوائط الخارجية غالباً ما تعطى بالملاط "محارة" واستعملت فيها العفود والقباء على نطاق واسع ليس فقط في النوافذ والأبواب وإنما أيضاً لتدعيم السلالم وتثبيت حجرات الطابق الأرضي بهيما كان الطابق العلوي في العادة ما يعطى بالأخشاب والقرميد.

وبالرغم من أن نيرون أقام عدة مباني إلا أننا لا نملك إلا بقايا بسيطة من المنزل المؤقت *Domus Transitoria* ومنزل *Domus Aurea*.

المنزل المؤقت *Domus Transitoria*

أراد نيرون أن يحدث انقلاباً في مجال العمارة فأراد نقل الفيلا الريفية إلى للمدينة بكل ما تحتويه من حدائق وتعدد حجرات وصالات فأقام المنزل المؤقت بالقرب من تل البلاتين وقد مر في حريق عام ٦٤م غير أن جزء بسيط منه بقي في حمامات نرجس.

المنزل الذهبي Domus Aurea

بسي في الفترة ما بين ٦٤ - ٦٨م وكان عبارة عن فيلا ضخمة في وسط المدينة بين تلي الـ Platinium والـ Esquiliunum والقصر كان يتجه بواجهته ناحية الجنوب وبالتالي فإن مدخل للقصر كان من ناحية للوروم.

ولقد كان يسبق القصر بواكي معدة ومسقوفة Porticus تمتد بطول ١٠٠٠ قدم ويصف المؤرخ سويتونيوس Suetonius هذا المنزل قائلاً: "لقد كانت كل الحجرات مذهبة ومن هنا جاء تمييز Aurea وفي نفس الوقت كانت توجد لألى ملتصقة بالجدران وحجرات الطعام الضخمة كانت مزينة بمسقوف عاجية يتلى منها أجمل العطور وبعض حجرات الطعام كانت تثبت على قرص يدور وبذلك تدور الحجرة حول نفسها ويستطيع الجالس رؤية المناظر الجميلة ويبدو أن جدران هذه الحجرة كانت زجاجية مصنوعة للزجاج قديماً وصلت لدرجة عالية من النقاء في العصر الروماني وبها فتحات لرؤية المدينة كلها".

بالإضافة إلى صالة مستديرة تدور حول نفسها بها أحواض مليئة بالمياه أما الغرف كانت مزينة بالزخارف اللانظية التي نغدها أشهر مصوريين الرومان Fabolus.

لقد أضافت فيلا نيرون للقصر الرسمي مضمون المنزل الريفي الأرستقراطي وذلك في وسط المدينة وكان يحيط بهذا المنزل الحدائق الواسعة وأمام المنزل كانت توجد بحيرة كبيرة محاطة بمبانى وخلقها يوجد تل السـ Celio بمنظره الخلابة وفي هذه البحيرة أرسيت قواعد مبنى الكولوسيوم في العصر الفيلافي غير أن بناء هذا المنزل توقف موت

نيرون فقام الإمبراطور أوتو Otto لإكمال البناء خلال الفترة القصيرة من حكمه إلا أن البناء توقف في عصر الفيلانيين الذين شعروا بكرهية الشعب للإمبراطور نيسرون فقاموا بتدمير جزء كبير من هذا المنزل ولهبوا فقط على جزء صغير منه وهو القسم الذى سكن فيه كل من الإمبراطور Vespasian و Titus، ولقد بنى Titus فى جزء من المنزل حمامات لم يبق منها شيئاً الآن وأخيراً أرسى دوميتيان قواعد الأساس لحماماته الضخمة التى أتم بنائها تراجان وحملت اسمه.

تخطيط منزل Domus Aurea

تظهر فى البداية الـ Porticus وخلفه قاعة الاستقبال Vertibulo كان يوجد وسطها تمثال للإمبراطور نيرون تحول بعد ذلك لألغة الشمس فى عصر الدولة الفيلانية نظراً لكرهية الشعب الرومانى لنيرون ويمثل إله الشمس وعلى رأسه تاج شكل أشعة الشمس.

وتحيط بقاعة الاستقبال حجرات ذات زوايا منحرفة، هذه الحجرات كانت مخصصة للطعام والتى يحدثنا عن فخامتها المورخون القدماء وكيف غطيت سقفها بالصماغ العاجية الرقيقة ذات النقوب التى يتدلى منها مختلف الزهور الطبيعية أو قنينات بها عطور. وفى أقصى الشمال توجد صالة ضخمة محاطة من ثلاث جهات بالاعمدة وفى وسط هذا الفناء توجد صالة صغيرة مستديرة مغطاة بقبة ذهبية والقاعة نفسها تفتح على عدة حجرات بها أحواض مائية سواء كانت مياه عذبة أو مالحة.

أما أجمل الصالات على الإطلاق فهى الموجودة إلى جهة اليمين وهى صالة ثمانية الأضلاع مغطاة بقبة : فتمتاز بفتحة مستديرة على طريقة قبة

القبائشيون وتحيط بهما الحجرات في شكل أشعة الشمس حول الصالة الرئيسية.

وكان منزل نيرون من أوائل القصور الضخمة الذي قدم لنا أبنية ذات زوايا متعددة ومساحات واسعة إلى جانب أبنية صغيرة معبراً بذلك للطرار الهندسي البسيط للعمارة السابقة وبالإضافة لذلك استخدم في منزل ديرون أسلوب رومبي الرابع وهو الأسلوب التي تستخدم فيه الألوان لتصوير أعداد متعددة لأشكال معمارية تدو وكأنها تظهر من خلفية سارية.

ويظهر من عمارة هذا القصر تفصيل التقسيمات المصاحبة على حساب البساطة والوضوح التي تميزت بها العمارة قبل ذلك. والفكرة القديمة عن العمارة والتي تجعل من المباني أماكن محددة بالأربعة جدران وسقف يعبرث في هذا المبني بفتح الجدران بواسطة النوافذ والابواب والمسكاولات والـ Exedraة والسقوف الخشبية.

وتعتبر عمارة هذا المنزل البدلية للذوق الباروكي الذي سينطور كثيراً في عصر الإمبراطور هادريان.

ويجب أن نشير هنا إلى أنه بعد حريق عام ٦٤م علمت روما على أساس معماري جديد فظهرت المنازل ذات الطوابق المتعددة والواجهات المفتوحة بتوافد، كما أنه ظهرت أيضاً الليواكي المعمدة التي تسبق هذه المنازل. غير أنه لم تعد تلك للمنازل ملك الأسرة الواحدة بل أصبحت تزهر لعدة أسر.

كذلك يسرّج الفضل لنيرون في أن الـ porticus أصبح يكون الواجهة الخارجية لكل المباني في الطابق السفلي.

المقابر الرومانية

تنقسم للمقابر في عهد الرومان إلى أربعة أنواع:

١- **القبريسور**: وهي عادة عبارة عن قبية تحت الأرض،

وبحواطها فتحات معقودة لموضع الإتياء الذي يحتوي على رفات المتوفى بعد حرق الجثة.

٢- **المقابر التنكارية**: وهي عبارة عن أبنية مستديرة الشكل ذات اتساع

معين محاطة ببواكي وترتكز على قواعد مرتفعة ولها سقف مخروطي الشكل.

٣- **القبور الهرمية**: وهي قبور تتخذ شكل الهرم وأدخلت في روما

عقب فتح مصر عام ٣٠ ق.م وهي على شكل الأهرام.

٤- **الأضرحة**: وهي مبنى صمم بصم رفات القادة والأباطرة

المشهورين ومن أهمها ضريح هادريان الذي يعرف الآن باسم قلعة

القديس San Angelo . وقد بدأ في بناء هذا المبنى عام ١٣٢م

وانتهى في عام ١٣٩م.

وهو عبارة عن منصة مرتفعة الشكل يبلغ طول ضلعها ٧٦م ومغطاة

بالحجر الإيطالي Travertino وكان هذا النوع من الأحجار يستخدم كثيراً

بالمباني الرومانية.

وفوق هذه القاعدة يوجد إطار مستدير قطره ٦٤م وارتفاعه ٢٦م وهو

أيضاً مغطى بالـ Travertino والمرمر وفوق هذا الإطار يوجد الضريح

نفسه الذي يعلو قاعدة مربعة تعمل تمثال ضخمة للإمبراطور هادريان فوق

الـ Quadriga.

وقد استخدم في هذا المبنى أحجار الجرانيت والأتلاستر للمصرية مما يؤكد تأثر الإمبراطور هادريان بالحصارة المصرية نتيجة ريارته لمصر عام ١٣٠م.

التصوير الروماني

يعتبر التصوير على الحوائط الجدارية من أهم معالم وملامح الفن الروماني الذي وضع الأسس لهذا النوع من الفنون، ونظراً لعدم تولد تراث حتى أقدم من تصوير بومبي فقد بدأ الدارسون على الفجوات الفنية هذه عن طريق دراسة اللوحات المصورة الإيطالية والأتروسكية، بالإضافة لدراسة اللوحات المحوتة وأشياء أخرى من الفنون للصغرى هي شبه الجزيرة الإيطالية.

فقد كان التصوير للمباني والأبنية والذي يرجع إلى الفترة بين القرنين الخامس والثالث ق.م كله ذو طابع جبانزي ومن أهمها مناظر المصارعين المرتبطة بعبادات حيائية أو مناظر الموالد الجائزية، وهذه المناظر بعثت بطريقة الحط الحديدى أو الرسم الملون، وأن كانت ليست بنفس المستوى الفني كما في بلاد اليونان، كما أنها لا تظهر التطور المنطقي لتلك الفترة الهائلة التي تراها في تصوير بومبي.

وابتداء من القرن الثالث ق.م تظهر المنحوتات الغائرة في أواني الداء الأتروسكية وهي بذلك أول بمثابة الاتجاه لحداد النظر وقد فسر هذا بأنه من تأثير التصوير للهليينستي.

كذلك عن طريق دراسة المنحوتات فوق الأواني بالإضافة إلى أواني رماد المتوفى Urne تظهر كلها تأثيرات يونانية، فالموضوعات الأسطورية المصورة عليها كلها تصور أساطير يونانية، غير أن طريقة التمييز والسبب في المقاييس بين الشخصيات المصورة ليست يونانية.

ومن أكثر الأساطير انتشاراً بين الأتروسكيين هي ديج الأسرى الطروايلين فوق مقبرة داتروكلوس، غير أنه بالرغم من أن الأسطورة

إغريقية إلا أن الروح إيطالية وهذا يبرز من خلال إظهار العامل الإنساني والشفقة على الأسرى.

أسما بالنسبة للتصوير الأتروسكي في تلك الفترة فإنه لا يظهر فيه فقط الحظ التحديدي وإنما استخدمت فيه أيضاً طريقة الـ *Macchia* وهي البقع، ولا عجب في ذلك فالتأثير الإغريقي على الحضارة الأتروسكية واضح وملحوظ في أكثر من جانب، إلا أن الطابع الأتروسكي والإيطالي يظهر من خلال الموضوع نفسه.

فبالإلى جانب الصور التي تمثل الموائد الجنائزية بدأ منذ للقرن الثالث ق.م ظهور الاتجاهات السردية في تلك الرسومات مثلما في مقبرة *Francois*، وكذلك بدأت أيضاً تظهر مناظر من الحياة اليومية بمقبرة *Goliné* و *Orvieto* حيث صور مصبح مرشح بتنطبخين والخدم وهم يعدون الطعام بينما علق قطع اللحم. هذا المنظر الملئ بالحياة والذي يصور مناظر من الحياة اليومية يتشابه مع مناظر مقبرة القران بروما حوالي ٥٠ ق.م. والذي سيتكرر أيضاً خلال العصر الإمبراطوري.

كما أنه يظهر في رسومات المقابر الأتروسكية الميل لتمثيل التجمهر مثلما في مقبرة *Tifone* تاركونيا *Tarquinia* حيث مثل تجمهر من صور موتى.

هذه هي نماذج لمظاهر التصوير ما قبل الروماني وبعد هذه الفترة يحدثنا الكتاب القدامى عن بعض المناظر المصورة الرومانية التي بقيت حتى أيامهم أمثال بلينيوس وكونتليانوس.

ويحدثنا كونتليانوس عن بعض اللوحات التي تمثل مناظر من الأساطير اليونانية وخاصة من الحلقة الهوميرية.

اما بالنسبة للمؤرخ Plinius فإنه لم يسترّع انتباهه إلا تلك اللوحات ذات الطابع المردى والانتصاري، ويتعجب من أن شخص بيزل مثل Fabius من عام ٣٠٣ ق.م الذى رسم بنفسه لوحات بقيت فى معهد Saluste حتى عصر الإمبراطور كلاوديوس Claudius حيث أنه اتخذ من الفن مهنة كانت قاصرة فقط على العبيد أو الإغريق المحررين.

عسى أنه حتى هذه المصادر القديمة تتحدث عن لوحات تصور الانتصارات العسكرية، وأن هذه اللوحات كانت تعلق فى المباني العامة أو تحمل فى مواكب الانتصارات، غير أنه من المعتقد أن هذه اللوحات لم تكن ذات قيمة فنية عالية نظراً لأنها كانت تنفذ بشئ من العجلة ولم يكن الغرض منها إلا الطابع الدعائى كما أنه من المعتقد أن هذه اللوحات كان يقوم برسمها مصورين أتروسك أو إيطاليون رومان أو رومان مثل المعمور Malbio من القرن الثانى ق.م أو إغريقى ومن أشهرهم بيمثريوس السكندرى الجغرافى الذى كان متخصصاً فى رسم اللوحات الجغرافية أو المناظر الحولية أو ديوبيسوموس المسمى بـ Anthropographos وكذلك الفنان Antifolus الذى اشتهر بتصوير الطبيعة الميتة Natura Morta مثل تصوير الزهور فى أواى وكذلك اشتهر بتصوير الانعكاسات مثل انعكاس الوجه أمام النافذ أو أحد البحيرات. بالإضافة لذلك يذكر Plinius اللوحات الأجنبية المتدفقة إلى روما بعد الانتصارات الرومانية فى اليونان مما أثر على الفنون المحلية فى مجال التصوير.

إن هناك عناصر هellenistic وأخرى رومانية تظهر فى التصوير ولكن حتى ولو أن الفنانين كانوا من نسله إلى روما إلا أن فكرة التصوير الانتصارى كانت رومانية الطابع. ولقد ظهرت موضوعات التصوير

الانتصاري أيضاً في آخر عهد النبلاء والمثل الوحيد الذي بقي لنا هو جزء من مقبرة Esquiline حيث صُور في ثلاثة مناظر يعلو إحداهم الأخرى:

في اللوحة العليا منظر محادثة بين قائدين أمام حائط المدينة ثم محادثة أخرى بين اثنين من القواد مكتوب أسماؤهم بحانهم وفي هذا المنظر جنود ورمال ثم أخيراً منظر معركة.

هذه المقصورة مؤرخة ما بين القرن الثالث والثاني ق.م. أما الأفرير بمقبرة بالقرب من Porta Maggiore فوق الـ Esquiline وهي متأخرة نسبياً وتصور مناظر من أسطورة روما وفي الأفرير مصور بناء مدينة الـ Lavinum إحدى مدن إقليم لاتيوم ثم معركة بين اللاتين والـ Rutuli وتأسيس مدينة Alba Longa وقصة Rida Silva وإسناد التوأمين Remus و Rumulus ووضعهما في العراء.

استمر التصوير ذو الطابع الانتصاري بعد ذلك فقد صوّرت انتصارات بومبي و مولاً ضد تيجاران وميثراديتيس وانتصارات نيتوس في الحروب ضد اليهود وكذلك الانتصارات التي أحرزها الإمبراطور سبتيميوس سيفيروس Septemius Severus

إلى جانب التصوير الانتصاري ثوابت نوعيات أخرى من التصوير مثل تصوير اللجرائم فوق لوحات تحمل إلى المحاكم لآثاره الشفقة أو الذقمة في هذه القضايا.

تصوير مناظر المصارعات

كذلك وجد تصوير مناظر للمصارعات لحملها في المراكب الجنائزية ولقدّم هذه اللوحات على حسب قول Plinius أنها ترجع إلى ١٠٠ ق.م وهي السني تحمل ضايع الـ Pietas "الرحمة". بالإضافة لذلك فهناك

الجماليات المصورة للمسرح Scaena التي انعكست أيضاً في تصوير يومي، بالإضافة إلى صور للـ *imagines maiorum* شجرة العائلة عند العائلات الأرستقراطية والتي كانت تجمع بخطوط تبدو معها هذه الصور الشخصية كأنها شجرة العائلة.

ويجب التنويه هنا إلى أن الأسماء الرومانية قليلة للغاية نظراً لأن التصوير كان ذو أهمية ثانوية بالنسبة للعمارة ومن أسماء الفنانين الرومان الذين ذكرهم بلينيوس هم الفنان *Studios* والفنان *Arilbius* من العصر الأوغسطس والفنان *Famulus* الذي زين الـ *Domus Aurea*.

إن فالظروف التي خضع لها التصوير في روما تختلف تماماً عما كان عليه الحال في بلاد اليونان التي وضعت للرسمين في المقام الأول بين الفنانين وحيث كانت الصورة عبارة عن لوحات تعلق في المعابد. أما في روما فإن المشتغلين بالتصوير لم يكونوا سوى العبيد أو المحررين من الإغريق. وكان التصوير في مكانة أقل من العمارة، غير أن هذه الظروف تغيرت بتغير نوعية الحياة العامة في أواخر العصر الجمهوري، حيث هجر الفنان المعابد إلى المنازل الخاصة حيث استخدم الرومان التصوير في زخرفة الجدران وفتحها على آفاق واسعة مما يتناسب مع طبيعتهم العملية التي دفعتهم إلى استخدام التصوير في خدمة العمارة.

وهكذا لم يعد للتصوير في لوحات منقولة تحمل معها الشهرة للفنان، وإنما أصبح الفن محصوراً في نطاق واحد ومعرض للتلف بتعرض المبني نفسه لأي حادث كحريق مثلاً، ولقد خفي هذا الطابع عن بلينيوس نفسه الذي لم يكن يقدر إلا الأروعة اللوحات الكلاسيكية.

على أية الأحوال فإن التمتع بالرومانى برز إذن في الخزاف الحائظبة منذ القرن الأول ق.م. وطوال العصر الإمبراطوري ولأسف

ليس لدينا إلا أمثلة قليلة ومعظمها محصور في مدينة بومبي التي تعتبر في درجة ثانوية بالنسبة للعاصمة روما.

التصوير في بومبي

التصوير في بومبي محصور في فترة زمنية محددة ما بين ٦٣ - ٧٩ م حيث أن المدينة تعرضت عام ٦٣م لزلزال عنيف هدم معظم المباني. ولقد أظهر Mau أن ثلاث أرباع صور بومبي كانت على جدران بيت بعد الزلزال أو فوق جدران مرممة بعد هذا الزلزال العنيف بالإضافة إلى أن الجزء الأكبر من تصوير بومبي كان عبارة عن زخارف لمنازل هذه المدينة التي تظهر اختلاف واضح في المستوى الفني لهذه الزخارف بالإضافة لاختلاف الطرق للتفيذ التي استخدمت فيها والتي ترجع إلى أصول مختلفة.

ويجب التنويه هنا إلى أن الكثير من صور بومبي عبارة عن نسخ لملوحات الشهيرة للكلاسيكية والهلينستية، ونظراً لأن التصوير في بومبي شائع في شأن معظم التصوير الذي وصل إلينا حتى الآن، أي أنه زخارف حائطية، وبالتالي فقد كانت له وظيفة معمارية أكثر منها تصويرية لذلك نجد أن الموضوعات والرسومات والألوان كلها كانت تخضع لتقسيمات الجدران التي كانت مصورة من البلاط المصلي وحتى السقف وكذلك كانت خاضعة للأثاث الروماني نفسه الذي كان يتميز بصفته وسهولة نقله. لذلك لم يكن منطقياً أن تعلق أشياء على الجدران حتى لا تقطع هذه الزخارف.

أما في بلاد اليونان فإن التصوير كان على شكل لوحات توضع فوق رفوف معلقة فوق هذه الجدران، لذلك نجد أن زخارف بومبي عند تقليدها

لسلوحات الشهيرة اليونانية كانت أيضاً تصور وحولها الفاريز مرسومة أو يرسم تحتها رفوف كما كان الحال بالنسبة لبلاد اليونان.
وقد قام العالم الألماني أوجست مار August Mau في عام ١٨٨٢ بتقسيم أساليب التصوير في مدينة بومبي إلى أربعة أساليب شهيرة لازالت تستخدم حتى الآن رغم مرور أكثر من قرن من الزمان على هذا التقسيم وهو كالآتي:

(١) الأسلوب البومبي الأول ٢٠٠ - ٨٠ ق.م

وهو استخدم الألوان لتقليد حائط مغطى بلوحات مرمرية أو أية أحجار أخرى ملونة وفي الغالب كان يوجد كورنيش بارز من الجص Stucco فوق منطقة الـ Orthostate - وأحياناً في أعلى يوجد إفريز ملون مع تولد عناصر معمارية كأبواب معلقة أو أعمدة بسيطة أو لفاريز مقسمة إلى ترجليف وميتوب.

وقد وجد هذا الأسلوب في العديد من المنازل ومن أشهرها Casa del Fauno.

ويرجع أصل هذا الأسلوب إلى العالم الهلنستي وبالذات الإيمكندرية حيث عثر على نماذج مختلفة من الزخارف المعروفة باسم ad zones وهي المرحلة السابقة للأسلوب الأول مع تولد نماذج للأسلوب الأول بهذه المدينة ترجع إلى القرن الثاني ق.م مثل مقابر مصطفى كامل ومقابر سيدى جابر والأنفوشي.

بالإضافة إلى تولد الأسلوب الأول في ديلوس بمنازل سابقة على هدم Sulla لهذه المدينة في عام ٨٦ ق.م.

(٢) الأسلوب اليومي الثاني ٨٠ - ٢٠ ق.م

في هذا الأسلوب يظهر بوضوح أكثر مبدأ خداع النظر ويمكننا ملاحظة وجود أربعة مراحل - وليست واحدة - هم:

(أ) وهي أقدمها وقد وصلت إلى روما في بداية القرن الأخير للعصر الجمهوري وتتميز بتصوير الأعمدة المقامة فوق قواعد مضحمة مصورة على هيئة حجرية ذات نتوءات غائرة كما كان الحال في الأسلوب الأول وبعد ذلك صور العائون أشخاصاً بين هذه الأعمدة.

ولقد عثر على هذا الأسلوب في روما في منزل dei Griffi السبلاتين ونظراً لتواجد ضيضاء في أرضية هذا المنزل من الـ Opus Scutulatum يرجع إلى أواخر القرن الثاني ق.م لذلك فمن المرجح أن الأسلوب الأول دخل إلى روما في أواخر القرن الثاني وأوائل الأول ق.م، بينما في يومي لم يستعمل إلا في عام ٨٠ ق.م.

(ب) وهي التي يظهر فيها وبصورة واضحة مبدأ خداع النظر وفتح أفاق وأبعاد مستعدة فوق سطح الجدران المزخرفة إذ صورت مباني من البيئة الهلنستية وكذلك العناصر المعمارية المصاحبة لها. وفي هذه المرحلة أيضاً يمكن ملاحظة تقسيم الجدران إلى لوحات كبيرة تحمل صورة هذه المباني والعناصر المعمارية بينما في حالات أخرى تصور Megalographia الشهيرة لبعض الشخصيات بحجم كبير والصور الأسطورية حيث صورت الشخصيات بحجم كبير وفيلسوف - ربما أبقرات - مثلما في فيلا Boscoreale ٥٠ ق.م، وهذه الشخصيات تفصل عن بعضها بواسطة أعمدة تمتد بارتفاع الجدران ومزينة بنتوءات مربعة.

(ج) في هذه المرحلة صور الفنان مناظر معمارية حقيقية محاطة بعديد من الأعمدة الضخمة كذلك صور مباني مستديرة $\theta\lambda\omicron\iota$ ومناظر أخرى تمثل مناظر من المدينة بواجهات المنازل والحدائق والفيلات. هذه المناظر صورت بواقعية شديدة وبدقة متناهية تجعلنا نشعر أننا أمام لقطات سينمائية بما فيها من ديناميكية نظراً لأن خلفية المناظر ذاتها تفتح على مشاهد خلوية يتحرك فيها العديد من الأشخاص مثلما نرى في منزل بوسكورريال Villa Boscoreale .

(د) وهي آخر مرحلة قسم فيها الجدران إلى مقصورة رئيسية وأخرتين جانبيتين يظهر فيها تأثير المسرح للمعاصر في هذه المقصورات الثلاثة.

في الوسط مثل $\theta\lambda\omicron\iota$ بالأعمدة رمزاً لقدسية هذا النوع من المسرحيات وهو يرمز إلى المسرح التراجيدي. بينما تلك التي ترمز للمسرحيات الكوميديية تستخدم لها منظر المدينة لاتصال ذلك بمسرحيات ميناندرز التي تقوم على تصوير مناظر من الطبيعة.

بينما الثلاثة تصور للمناظر الرعوية بتواجد الصخرة أي أنه ذو طابع خلوي لأنه متصل بالدراما الساتيرية.

ومراحل الأسلوب للثاني ليست متتابعة زمنياً فالأولى فقط هي الأقدم بينما المراحل الثلاث الأخرى متعاصرة زمنياً، بينما نجد أن المرحلة الرابعة تنجح جنوباً كاملاً إلى الخيال مبتعدة عن التصوير الحقيقي للأشياء وهو الأسلوب الذي نأكد في الأسلوب الثالث الذي بدأ مع هذه المرحلة. لذلك نجد أن هناك وحدة في الأسلوب بين المراحل الثلاث أ - ب - ج .

ويمكن أيضاً ملاحظة أن الأسلوب الثاني قد عكس بشكل واضح مبدأ خداع النظر إذ تتفتح الجدران بواسطة الألوان على أفاق وأبعاد أكثر بكثير من الحدود الطبيعية للجدران.

(٣) الأسلوب اليومي الثالث ١٥/٢٠ ق.م - ٤٠ م

كان نتيجة طبيعية ورد فعل للأسلوب الثاني وبدأ في الظهور في الخمسة عشر عاماً الأخيرة ق.م. وبدأت ملامحه تتبلور عندما بدأت العناصر الزخرفية للبحثة تحل محل الأسلوب المعماري السائد في الأسلوب الثاني. فلم يعد الفنانون في حاجة إلى خداع النظر بفتح الأفاق والأبعاد المتعددة وإنما هدقوا إلى استخدام عناصر زخرفية دقيقة فوق خلفية ذات لون قائم ففي الهياكل المعمارية بعد فقدانها لوظيفتها الأساسية في تصوير أبعاد متعددة فوق الجدران أصبحت مجرد رموز مستعملة في الزينة وبعيدة كل البعد عن الشكل الحقيقي للأشياء التي كانت تتميز به صور العمارة في الأسلوب الثاني.

ليضاً الأعمدة بعد أن كانت ترتكز على قاعدة الجدران في منظر معماري بهيمت أصبحت تبدو كما لو كانت معلقة كما اكتسبت المظهر الخيطي وامتلأت كلها بالعناصر الزخرفية النباتية والزخرفة ذات الموضوع الأسطوري أو الخلوي أو الموضوعي بعد أن كانت مقسمة إلى ثلاث مقصورات تركزت في لوحة رئيسية في وسط الجدران. أما بقية الجدران فإنها قسمت إلى عديد من الأقسام بواسطة شمعانات وأعمدة خيطية لون أبيض وأصبحت تملأ بالأطفال الأسطوريين أو الفستولات أو بعض العناصر الزخرفية المصرية مثل نبات اللوتس وأبو الهول وآلهة مصرية أخرى تظهر فوق الأعمدة أو للدعامات أي أن الزخرفة هي هذا

الأسلوب فقدت القوة والعظمة اللتان تميزت بهما زخرفة الأسلوب الثاني واكتسبت الدقة المتناهية وظهرت الزخارف كما لو كانت سجاجيد شرقية غنية بعناصر زخرفية دقيقة معلقة فوق الجدران حيث لا تبدو هناك آثار المصامير التي علفت فيها ومن أهم أمثلة هذا الطراز Villa Imperiale, Villa L. Fronto.

(٤) الأسلوب اليومي الرابع ٤٠ - ٧٩م

في أواخر عصر نيرون وعندما انتشرت عناصر الأسلوب الثالث فوق جدران منازل روما وبومبي اتجهت مجموعة من الفنانين إلى أسلوب جديد يعتمد على مناظر مأخوذة من العمارة بوجه عام، ومن المسرح بوجه خاص ولهذا فإن ذلك الأسلوب الجديد يعتبر امتداداً لعناصر الأسلوب الثاني المعماري وقد اتجه هذا الأسلوب إلى إلغاء الحدود الطبيعية للجدار مستخدماً عناصر فنية وأساليب تعتبر امتداداً لعناصر الطراز الثاني الذي يتميز بأسلوب حداد للنظر ورسم أبعاد محددة للصور المرسومة لذلك يعتبر الأسلوب الرابع امتداداً للأسلوب الثاني في يومي إلا أنه بالرغم من أن كلا الأسلوبين يعتمد على تصوير أشكال معمارية ومدن كاملة ومناظر خلوية إلا أن الأسلوب الرابع يختلف عن الثاني في عدة نقاط:

أولاً: الأشكال في هذا الأسلوب ليست واقعية متلما في الأسلوب الثاني بل عمد الفنان إلى الخيال في تصويره للأشكال المعمارية.

ثانياً: لم يراع الفنان الدقة اللازمة في إظهار التناسب بين أجزاء الأبنية ولكنه تم بإعطاء للعمارة المظهر البارز وذلك بتصويره أعداد ذات قواعد ضخمة مما يخدع الناظر ويجعله يشعر أن أعداد المستوى الأول

تبرز عن مستوى الجدار ومن أهم أمثلة هذا الطراز المنزل الذهبي لنبيرون Domus Aurea .

ومما سبق نستطيع أن نتعرف على خصائص التصوير الروماني في النقاط التالية:

- ١- اعتمد التصوير الروماني في بداية الأمر على المصورين الإغريق الذين نهافتوا نحو روما لجمع الثروات ولجلب الشهرة.
- ٢- إن أكثر اللوحات الجدارية المكتشفة في يومى ذات أصل إغريقى ولكنها نفذت في شكل روماني.
- ٣- إن أكثر موضوعات التصوير كانت مستقاة من الأساطير والمواقع الحربية أو كانت صوراً شخصية.
- ٤- كانت مادة التصوير هي الفميفساء أو الفرسكو أو التصوير بالألوان الممزوجة بالغراء أو بالشمع الذائب.
- ٥- اعتنى المصور الروماني بتزيين مسوره بإطارات زخرفية مرسومة.
- ٦- اهتم المصور الروماني بإبراز التعابير النفسية والعاطفية على وجوه من صورهم.

النحت الروماني

البدايات الأولى لفن النحت الروماني

مسند تأسيس روما عام ٧٥٣ ق.م مرت في تاريخها انسياسي بمرحلة الحكم الملكي وحتى عام ٥٠٩ ق.م ثم تحولت إلى نظام الحكم الجمهوري. وقد حصعت روما في أولغر العصر الملكي للسيطرة الأتروسكية ما يريد عن نصف قرن حيث خضعت روما في هذه الفترة الأخيرة من العصر الملكي وبداية العصر الجمهوري في أوائل القرن الخامس ق.م هنياً للتأثير الأتروسكي وخاصة في مجال التماثيل فاستخدمت مادة القراكتا في صنع التماثيل ولم ينته التأثير الأتروسكي بانتهاء السيطرة الأتروسكية على روما حيث كان الرومان يستعيدوا بالفنانيين الأتروسكيين عدد احتياجههم لإقامة تماثيل أو زخارف للمعابد.

وهذا تضاعف التأثير الأتروسكي على مظاهر الفن في روما عندما قامت روما بالاستيلاء على المدن الأتروسكية خلال القرنين الرابع والثالث ق.م مثل مدينة فيبي Veii وبرانيستي Praeneste. وقد عمدت روما إلى تخليد الشخصيات التاريخية الرومانية لأعراض سياسية ودعائية أمام الشعوب الإيطالية التي تتفوق حضارياً على الرومان مثل الأتروسكيين وإغريق جنوب إيطاليا وأهالي كمانيا.

وبفمن النتيجة حدث حينما أخضعت روما المستعمرات اليونانية في جنوب إيطاليا ثم في بلاد اليونان ذاتها مما أدى إلى ازدياد تدفق الأعمال الفنية اليونانية على روما سواء في مجال التماثيل أو اللوحات المسحوطة مما كان له أكبر الأثر على تطور النحت الفني للرومان بعد

الاستيلاء على مدن تارتنتوم وسيراكور حيث تدفقت على روما العديد من أعمال مشاهير الفنانين اليونانيين من تماثيل برنزية ورمزية وأواني فخورة جلبها الرومان من استيلائهم على مدن مثل مقدونيا وغيرها. ومع سيطرة السرومان على البلاد المجاورة وخاصة بلاد اليونان وفي عام ١٤٦ ق.م تدفق الفنانون الإغريق على روما للعمل هناك ولجلب الشهرة الواسعة في عالم روما المتنوع وكذلك كان الحال مع الفلاسفة اليونانيين الذين اتصلوا بروما طلباً للكسب وبهذا وضعت للثقافة اليونانية أساس المدينة والروح الرومانية .

وقد تميزت الصور الشخصية الرومانية بالعديد من المميزات التي عكست الطابع الروماني رغم تأثر الفن الروماني عموماً بمؤثرات أثرومسية ويونانية، وبيرى هذا التمييزات:

- ١- إظهار العوامل النفسية كموامل طبيعية في البشر وليس كموامل مثالية.
- ٢- إبراز الحزم والقوة سواء من خلال التعبيرات النفسية أو من خلال حركة التمثال.
- ٣- استخدام مبدأ خداع النظر في طريقة تعيذ الشعر في الفترة الأولى من البحث.
- ٤- لم يكن لاحتضان الرومان لفكرة الخلود عن طريقة الارتباط بالآلهة بعد الموت ولكن عن طريق تخليد ذكرى وفضائل هذه الشخصيات التاريخية للرومانية، ومن هنا نشأت عبادة الأسلاف حيث أراد الرومان تخليد فضائل قاداتهم الذين اسدوا خدمات جليلة لروما، حيث تم صنع تماثيل شخصية تعكس

ملاحج الشخص المتوفى ونوضع هي المنازل لكي يتم عبادتها من قبل أفراد الأسرة.

٥- عكست التماثيل الشخصية الواقعية المجردة التي ورثها الفن الروماني عن الفن الأتروسكي مع روعة الصقل والاهتمام بتفاصيلات الشعر وثنيات الملابس التي تعكس للتأثير اليوناني.

٦- ازدياد التأثيرات الهلنستية في فن الصور الشخصية الرومانية وذلك بعد استيلاء الرومان على العالم الهلنستي.

٧- ظهور التيار الشعبي جنباً إلى جنب التيار الرسمي الذي يصور القادة والعظماء حيث ظهرت صور لعامة الشعب اتسمت بالتلفاتية الرومانية في تصوير الواقعية المجردة واستخدام مبدأ خداع النظر في تنفيذ ثنيات الملابس وثجا عيد الوجه بالإضافة لتنفيذ الشعر، كذلك ظهور الترابط النفسي بين الشخصين المصورين.

مراحل النحت في العصر الإمبراطوري

يبدأ العصر الإمبراطوري الروماني بالإمبراطور أوغسطس وهو اللقب الذي منحه مجلس السناتو لأوكتافيوس في عام ٢٧ ق.م ويستمر هذا العصر حتى القرن الرابع للميلادي.

النحت في عصر أوغسطس

شهد عصر الإمبراطور أوغسطس تطوراً أو تقدماً ملحوظاً في كل مناحي الحياة وعلى رأسها للناحية الفنية حيث تنفق على روما الفنانين

الإغريق من كل أنحاء الإمبراطورية واتجهوا إلى تنفيذ وإعادة إحياء الفنون الكلاسيكية التي شهنتها بلاد اليونان من قبل. وقد حرص الرومان على اقتناء الأعمال الكلاسيكية لتزيين قصورهم وفيلاتهم بهذه الروائع.

ومن أهم ملامح النحت في العصر الأوغسطسى تصوير مناظر أسطورية أو رمزية وكذلك تصوير موضوعات تاريخية وأحداث عسكرية، والميل إلى تصوير العناصر الطبيعية مثل النباتات والميل نحو تصوير جمهرة من الأشخاص في النوحات المنحوتة أو أشخاص معزلة تتفصل عن خلفيات اللوحات النحتية.

ومن أهم أمثلة النحت في عصر أوغسطس مثالان هامين أولهما مذبح السلام Ara Pacis الذي بدأ العمل في بنائه عام ١٣ ق.م بمناسبة عودة الإمبراطور أوغسطس منتصراً من أسبانيا وبلاد الغال وأفتتح هذا المذبح في عام ٩ ق.م. ويتميز النحت في هذا المذبح باستخدام العناصر الطبيعية مثل النباتات والأشجار والأزهار التي تظهر دائماً في أرضية وحلفية المشاهد وكذلك استخدام مبدأ خداع النظر لإظهار تعدد الأبعاد في عمق المنظور والحرص على إبراز شاعرية الملابس وتفاصيل الثنيات. وقد اهتم الفنان كذلك بإظهار التفاصيل الصغيرة مثل تصفيف الشعر وأشكال الأزهار والنباتات.

ويمبر هذا العمل للفن عن القوة الرومانية التي كانت كعيلة لتحقيق الخير والنماء لبقية الشعوب التي تخضع للسيطرة الرومانية كما يتميز هذا العمل بدقة الصقل وتعدد الأبعاد في عمق المنظور.

ويظهر في هذا العمل تأثير للعديد من المدارس الفنية سواء في بلاد اليونان حيث ظهرت المدرسة النيوأثينية وكذلك مدارس فية من آسيا الصغرى.

أما فى مجال الصور الشخصية فقد ظهر الطابع الكلاسيكى على ملامح صور أوغسطس وكذلك للمثالية المطلقة التى تصور الإمبراطور وأفراد عائلته فى أبهى صوره وإنطباع صورة وملامح الإمبراطور أوغسطس على معظم الشخصيات الإمبراطورية اللاحقة له نظراً لأن ملامحه أصبحت رمزاً للقوة والعظمة الرومانية.

أما ثانى الأمثلة الهامة فى منحوتات عصر أوغسطس فهو تمثال كامل له محفوظ فى متحف الفاتيكان ويطلق عليه اسم بريماپورتا *Prima Porta* ويظهر هذا التمثال للطابع البطولى حيث يصور الإمبراطور أوغسطس فى الزى العسكرى الكامل وهو يتفق كثيراً فى ملامحه مع تمثال الدوريفوروس (حامل الرمح) للفنان اليونانى بولكليتوس ويصور هذا التمثال على صدر الإمبراطور مناظر تسليم الشارات الرومانية التى سلبها أحد الملوك الفرثيين وهو يقدمها لأحد أتباع الإمبراطور وقد أحيط المنظر بالعديد من المنابر الرمزية الدينية، ويتميز هذا العمل الفنى بظهور العناصر الإيطالية واليونانية جنباً إلى جنب خاصة فى شكل تصفيف الشعر والوقفة وتصوير ثنيات الملابس.

ويتميز النحت فى عصر أوغسطس بظهور العديد من الصور الشخصية أو رؤوس تصور الإمبراطور أو زوجته أو أحد أفراد العائلة الإمبراطورية. كذلك يتميز هذا العصر بظهور فن النحت على الأحجار الكريمة *Cameo* التى كانت تستخدم لختم الرسائل الإمبراطورية أو للإهداءات على مستوى الحكام، وتمكن هذه الأحجار الكريمة الاتجاه العام فى عصر أوغسطس حيث تجاوزت الشخصيات الحقيقية مع الشخصيات الأسطورية والشخصيات الرمزية، كما أن تصور الشعوب المطلوبة على

أصرها منس الاقاليم التي سيطرت عليها روما وتصويرها في وضع الذل والمهانة والاستكانة.

النحت في عصر الأسرة الأنطونية - الكلاودية

وتستد حكم هذه الأسرة من ١٤ م وحتى ٦٨ م وتشمل الأباطرة نيبريوس وكاليغولا وكلاوديوس ونرون. ويحيز للنحت في عصر هذه الأسرة فترة انتقال بين مميزات النحت في عصر أوغسطس وبين مميزات النحت في العصر اللاحق وهو العصر الفيلافي، حيث يظهر الاتجاه الكلاسيكي السدي كسان مائداً في عصر أوغسطس وتغلب على ملامح الوجوه تأثيرات الضوء والظل لتعكس مدى صرامة بعض الشخصيات الحاكمة مثل نرون وكذلك يستمر الطابع الهلنستي، ويبدأ ظهور اتجاه تعبيرى واقعى يتقارب مع الاتجاه التعبيري في العصر الجمهورى وخاصة في صور الأفراد من خارج العائلة الإمبراطورية الحاكمة.

وفي مجال الفن الشعبى استمرت الاتجاهات المعبرة عن الفن الشعبى في العصر الإمبراطورى في نفس المجال الجانزى الذى ظهر في أواخر العصر الجمهورى حيث ظهرت منحوتات لأحد بائعى السكاكين أو لأحد بائعى الأقمشة أو التوسائد أو لمهندس معمارى.

النحت في العصر الفيلافي

يمتد حكم هذه الأسرة الفيلافية التي سببت إلى أول حكامها نيبروس فلافيوس فسبانيانوس من عام ٦٩م - ٩٦م وتميزت هذه الفترة بوصول قادة الجيوش إلى الحكم والقضاء على القوات فى الإمبراطورية وهركة الإصلاحات للصخمة.

- وقد تميز النحت في هذه الفترة بالعديد من المميزات:
- ١- كثرة العناصر الزخرفية التي تقتقد لوحدة فنية واحدة.
 - ٢- وجود الاتجاهات للكلاسيكية ممثلة في لوحات: قصر Cancellaria .
 - ٣- استمرار تصوير الأحداث التاريخية كما في قوس نينوس.
 - ٤- استمرار تمثيل الفن للشعبي كما في مقبرة الهاتيري.
 - ٥- تطور العناصر الزخرفية التي تظهر الذوق الباروكي.
 - ٦- تمثل الأسرة الفيلاقية عودة فنية وسياسية لمبادئ العالمية التي سادت في عصر الإمبراطور أوغسطس.
 - ٧- كثرة الأعمال الفنية التي جاءت نتيجة للنهوض بالحياة الفكرية والفنية في هذا العصر.
 - ٨- حرص النحاتون على تصوير الأشخاص في عدة اتجاهات في نفس اللقطة النحتية فبعضها يتجه إلى الأمام نحو المشاهد وبعضها يتجه إلى اليمين والبعض الآخر إلى اليسار.
 - ٩- ظهور الأثر اليوناني في تصوير بعض الأشخاص الأسطورية أو الحقيقية.
 - ١٠- استمرار تصوير مهن المتوفين على المقابر الخاصة بهم مما يؤكد على استمرار الاتجاه للشعبي في الفن الروماني في هذا العصر.
 - ١١- في مجال الصور الشخصية تميزت باستخدام خداع النظر في إبراز التفاصيل الخاصة بالإضافة إلى استمرار الاتجاه الكلاسيكي الذي ظهر في العصر الأولي - الكلاودي.

١٢- ظهور الاتجاهات التأثيرية من طريق استخدام الضوء والظل في إظهار التفاصيل الدقيقة.

١٣- السبع من المثالية التي سادت في العصر الأوغسطي والتحول إلى الواقعية خاصة في تمثيل العمر الحقيقي حتى بالنسبة للأباطرة والعودة إلى ملامح العصر الجمهوري المتأخر بما فيه من صرامة واضحة نتيجة حكم الأباطرة الذين قدموا من الجيش.

العصر الذهبي للإمبراطورية الرومانية

يمتد هذا العصر منذ حكم الإمبراطور تراجان عام ٩٨ وحتى عام ١٨٠م حيث وصلت الإمبراطورية في هذا العصر إلى أقصى درجات التوسع والازدهار السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفني نتيجة لسيادة السلام الروماني في الخارج وكفاءة الإدارة في الداخل. ويتميز هذا العصر بأن اختيار الأباطرة الرومان كان يتم من خارج الأسر الحاكمة وذلك عن طريق التبنى.

التحت في عصر تراجان

يعتبر عصر تراجان البداية الحقيقية لتكامل فن النحت الروماني حيث اختفت الثنائية التي كانت سائدة قبل ذلك ما بين الطابع الروماني والفرات الهلنستي لكي تحل محلها لغة فنية واجدة. ويتميز نحت هذا العصر بما يلي:

١- في مجال الصور الشخصية يظهر طابع جندى يمكن أن نطلق عليه الطابع السياسي حيث تظهر الملامح ذات الخطوط الواقعية

والإنسانية التى تفوق المستوى العام وتظهر أكثر الإدارة وتفهم الحقوق والواجبات فى السلطة.

٢- اخياف تأثيرات الضوء والظل والتعبيرات العصبية التى كانت سائدة فى العصر الفيلاقي والعودة إلى البساطة المطلقة التى تصل فى بعض الأحيان إلى حد الجمود فنجد أن ملامح الإمبراطور الممتلئة بالعظمة والقوة قد تحولت إلى ملامح بسيطة وجامدة.

٣- ظهور الشعر على شكل تاج فوق الرأس سواء فى صور الرجال أو صور السيدات.

٤- ظهور مجموعة الصور الشخصية التى تخرج من دروع مزخرفة بزخارف معمارية وذات أصول هلينيستية وكان لها طابع جنازى فى روما على عكس بلاد اليونان التى عكست المصانع الإيطالى.

٥- تمثيل الأجناس المتبربرة للتعبير عن القيم الرومانية لتلك الشعوب ورغبة الرومان فى الإشفاق على المهزومين (عمود تراجان).

٦- تصوير الهم لدى الشعوب الشرقية المنهزمة مع إضفاء الكبرياء والهدوء على تلك الشعوب المنهزمة بعكس وضع للمهانة التى كانت تصور بها فى العصر الأوغسطى.

٧- ازدياد ظهور المباني فى الخلفية المعمارية للأعمال النحتية حتى يمكننا أن نطلق عليها لفظ طبوغرافية النحت فى العصر التراجاني حيث ظهرت الأنهار والمفج والكبارى والغابات وبيوتات المدن والحصون والقلاع.

٨- استمرار الاتجاهات الزخرفية التى سادت فى العصر الفيلاقي.

٩- سادات الموضوعات السبترجية في الفن الرومانى نتيجة لكثرة
اكتفحات فى هذا العصر، وظهر ذلك فى السرد التاريخى والطابع
الاقتصادى فى عمود تراجان الشهير.

النحت فى عصر هادريان

جاء الإمبراطور هادريان للحكم من خارج الأسرة الحاكمة وكان
معروفاً بحبه وعضفه للثقافة الإغريقية والرحلات إلى الشرق. وقد اتم
عصره بالسلام بعد للحروب الدامية التى قادها تراجان وقيامه بنشاط
عمرانى واسع فى روما وإيطاليا، لذا فقد تميز عصر هادريان فى فن
النحت بما يلى:

- ١- قلة اللوحات المنحوتة لعدم حدوث حروب معاصرة له حيث قلت
اللوحات ذات الطابع للتاريخى.
- ٢- تفضل الطابع الكلاسيكى لتحديث وهو الطابع الذى يميل لتصوير
الموضوعات الواقعية فى الحياة.
- ٣- التعبير عن فكرة للعالمية فى المبانى الضخمة العامة فى روما
وظهور سلسلة ضخمة من العملات المتداولة خارج وداخل إيطاليا
التي مثلت تجسيدا للولايات المختلفة فى أنحاء الإمبراطورية.
- ٤- إحياء الفن الكلاسيكى الذى إمتزج بعناصر مختلفة من أجزاء العالم
الهليستى وخاصة من مدارس آسيا الصغرى.
- ٥- ازدياد ظهور مناظر الصيد الممثلة بالحورية لما هو معروف عن
حب الإمبراطور هادريان للصيد.

٦- شهد عصر هادريان حركة كبيرة فى نسخ الأعمال الفنية الكلاسيكية ليس فقط بالنسبة للتماثيل ولكن أيضاً بالنسبة للوحات المنحوتة الكلاسيكية.

٧- تطور فن النحت على التوابيت الرومانية نتيجة لتغلب عادة النفن للحنّة على حرقها مما أدى إلى إلغاء وجود المذابح الجنائزية التي أصبحت مقصورة فقط على الأكلّة.

٨- ظهور التوابيت ذات الطابع الزخرفى المزينة بزهور محمولة من أنزلام أو رؤوس الميذوزا والمهرجين، وغالباً ما كان غطاء التابوت مزين أيضاً بالأطفال الأسطورية أو بحيوانات وهى ذات مغزى رمزى إذ أنها ترمز إلى للمتعة التي تتألفها الروح فى الحياة الأخرى.

٩- استمدت الصور للشخصية للإمبراطور والعائلة الإمبراطورية من الأشكال اليونانية وظهرت الحية كموضة يونانية تمثل البعد الفلسفى للإمبراطور الذى صور على هيئة الفلاسفة اليونانيين، وظهر إنسان العين لأول مرة منحوتاً فى عصر هادريان.

١٠- تم تعد الصور لشخصية تحوى فقط على الرأس والرقبة وإنما اشتملت على جزء من الصدر يصل إلى منتصفه.

النحت فى العصر الأنطونينى

يمتد هذا العصر من عام ١٣٨ وحتى ١٩٢م وهو يمثل الفترة الأخيرة من العصر الذهبى للإمبراطورية الرومانية وقد نجح أباطرة هذا العصر فى تحقيق الاستقرار الاقتصادى فى الإمبراطورية مما انعكس على

- الإنفاق على التعمير وبناء المباني الهامة ولزدهار الثقافة و العلوم الإغريقية مما انعكس على الفنون المختلفة ومن أهم مميزات التحف في هذا العصر:
- ١- توضح المميزات الفنية لهذا العصر مرحلة الانتقال من الكلاسيكية في عصر هادريان إلى مرحلة التعبيرية العنيفة التي تميز العصر الأنطوني.
 - ٢- التوسع في تصوير وتجسيد الولايات الرومانية على هيئة سيدات يرتدين ملابس خاصة بهذه الولايات ومزخرفة بزخارف تنتمي إلى هذه الولايات.
 - ٣- العودة إلى تصوير المحطات ذات الطابع التاريخي نظراً لأن هذه الأحداث التاريخية لاحقاً ماثرة لعصر هادريان.
 - ٤- ظهور مناظر تحسد الشعب والسناو الروماني مع ظهور بوابات روما وبعض الأشخاص الهامة والأعلام الرومانية.
 - ٥- ظهور مناظر تعبر عن تأليه الأباطرة وزوجاتهم.
 - ٦- الاستمرار في تقديم مناظر تعبر عن حداث النظر وتبرز عمق المنظور وظهور مفاهيم جديدة في التقسيم المساحي والميل نحو التعبيرية خاصة في عمود ماركوس أوريليوس.
 - ٧- انعكس اللوحات للمنحوتة الميل نحو استخدام الضوء وانظف واستخدام الخطوط في الإطارات الخارجية للأشكال المصورة والتفاصيل بالإضافة إلى استخدام النقاب بشكل متكرر مع الاتجاه العام نحو الكلاسيكية.
 - ٨- التفريق بين ملامح الأجناس المختلفة في العمل الواحد.
 - ٩- لم تتبع الحوادث المصورة تسليلاً تاريخياً وإنما كانت انتقاء لبعض المشاهد دون المشاهد الأخرى.

- ١٠- استخدام الحطوط التحديدية العميقة للأشكال المصورة والتي تتكاثف تبعاً لها تأثيرات الضوء والظل.
- ١١- لم تقتصر الموضوعات المصورة على التوابيت على الطابع السردي للموضوعات العسكرية ولكن سادت أجسام الأساطير اليونانية بالأسلوب الكلاسيكي وانتشار تصوير شخصيات دينية أسطورية. وأصبحت الزخارف المصورة لا تقتصر على بعض جوانب التابوت دون الأخرى، ولكنها مناظر متوالية فوق الجوانب الأربعة للتابوت مما يعكس التأثير الأسوي في ذلك.
- ١٢- ظهور اتجاه جديد نحو تقسيم وجهة التوابيت إلى خمس مشكاوات بدلاً من ثلاث وعلى الجانبين مشكاوتان.
- ١٣- انتشار ظهور الأباطرة بالملابس العسكرية الكاملة والذي كان ممنوعاً من قبل في عصر أوغسطس الذي حرم ارتداء الملابس العسكرية داخل أسوار مدينة روما، ولم يعد يظهر الإمبراطور بالعباءة في زى الكاهن الأعظم.
- ١٤- شملت التماثيل النصفية الأذرع كاملة والوصول إلى أسفل الصدر وعكست تأثيرات الضوء والظل مع نزوح في الاتجاهات الكلاسيكية مع صفق التماثيل واستدارة الحذفة وتحديد إنسان معين.
- ١٥- اختفاء التعبيرات الحاملة التي سادت في عصر هادريان وحل مكانها تعبيرات الاكتئاب النفسي في تقابل الضوء والظل في خصائص الشعر.

النحت في عهد الأسرة السيقيرية

يبدأ حكم هذه الأسرة بالإمبراطور سبتيوس سيفروس في عام ١٩٣ وهو من أصل ليبي وروسته من أصل سوري مما أعطى دفعة كبيرة للعمارة في مدن ليبيا وسوريا.

وقد تميز فن النحت في هذا العصر بالآتي:

- ١- وجود عدة تيارات فنية منها الكلاسيكية والأنطونية والتعبيرية والأورليانية واتجاه فني جديد يعتمد على المحوتات الخطية التي يغلب عليها الطابع للزخرفي.
- ٢- استخدام الخطوط العميقة لتحديد الشخصيات المصورة وأيضاً لتحديد ثنيات الملابس.
- ٣- استمرار السرد التاريخي في المناظر المصورة على قوس سبتيوس سيفروس في روما مع عدم وجود فواصل بين الأحداث وظهور مجموعات كبيرة من الأشخاص في المنظر الواحد.
- ٤- استخدام مبدأ خداع النظر بطريقة استخدام الخطوط التحديدية العميقة للشخصيات المصورة، وتجاور الرؤوس الملتحية مع استخدام الخطوط العميقة لثنيات الملابس.
- ٥- ازدياد تأثير مدارس آسيا الصغرى الفنية خاصة في الزخارف المعمارية مثل الأفاريز وتيجان الأعمدة وظهور العناصر الحيوانية والنباتية، وظهور تيجان الأعمدة مزخرفة لأول مرة بصور الأشخاص الأسطورية.
- ٦- استمرار ظهور اللحية الكثيفة مع زيادة طول شعر اللحية التي تصل إلى ثرقية.

٧- استمرار تحديد إنسان العين ولكن عن طريق عمل فجوة عميقة في الحديقة نتجه إلى أعلى.

ويستمر للنحت الروماني في عهد الأسرة السيفيرية في القرن الثالث على نفس النمط الذي ساد في عصر الأسرة الأنطونية حتى جاء عصر دقلديانوس وشهد أحياناً تعتبر من أهلك الفترات في تاريخ الإمبراطورية الرومانية نتيجة لاستثمار المسيحية وما تبع ذلك من اضطرابات سياسية وعسكرية واجتماعية.

وبعد موت الإمبراطور جالينوس ٢٦٨م يلاحظ اختفاء معظم الاتجاهات الفنية التي كانت سائدة قبل ذلك إذ تحولت القيم التعبيرية في أو أواخر هذا القرن إلى الجمود وزاد استخدام الاتجاه الهندسي سواء في المظهر الخارجي للوجه أو الجسم وعاد الفن الروماني إلى بداياته مع غروب شمس العاصمة روما ويزوغ عصر عواصم جديدة شرقية سحبت البساط من تحت أقدام روما التي ظلت مهيمنة على العالم القديم أكثر من أربعة قرون من الزمان.

2
3
4

5

6
7

8
9
10
11
12

13
14

15
16
17

18
19

20
21

22
23
24
25
26

27
28
29
30

31
32

33
34

35

36

37
38

39
40

41

42

لوحات الفنون الرومانية

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

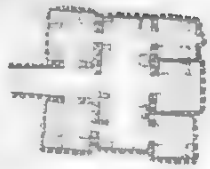
25

26



خريطة شبه جزيرة إيطاليا وموقع روما





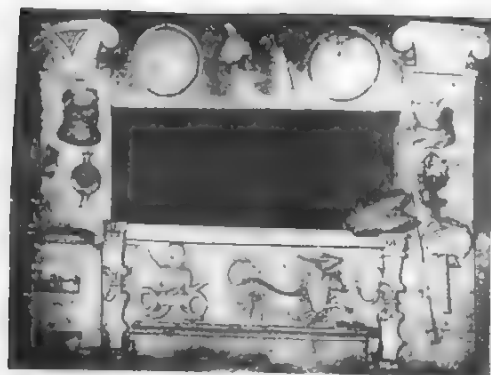
مقابر إيتوسكية





تمثال الذئبة ترضع روموس ورومولوس

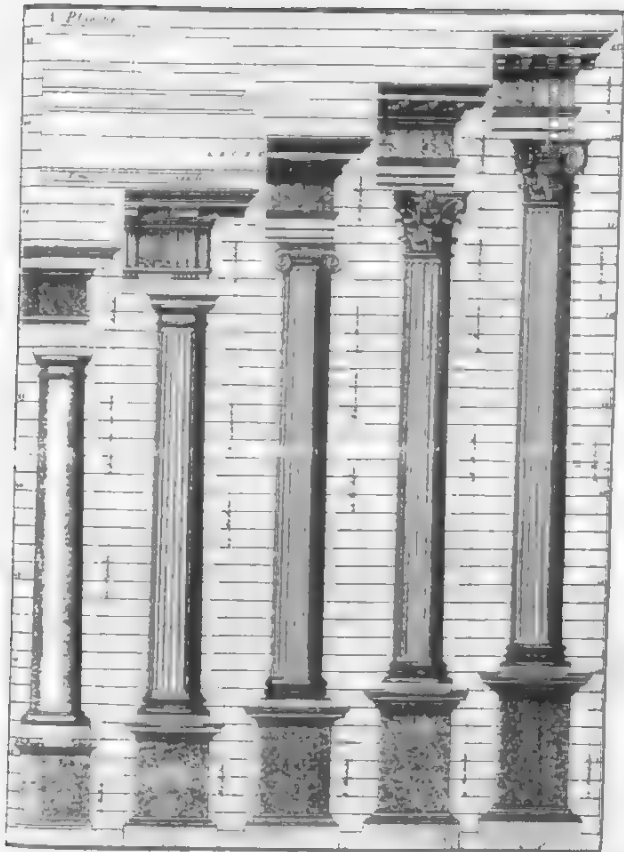




أمثلة من المقابر الإيتروستكية

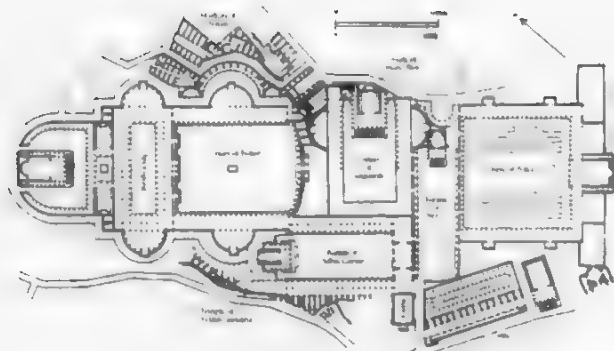


توابيت الأثرك الإيتروستكية

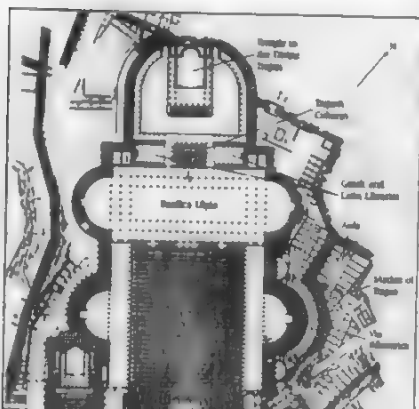


العمود الروماني العمود الروماني العمود الروماني

العمود الروماني



الفوروم أو السوق الرومانية

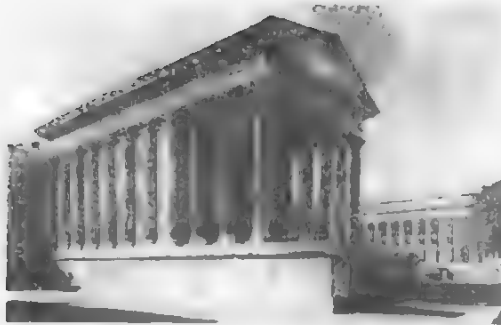


العمود الروماني
الكورنثي

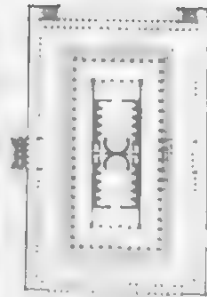


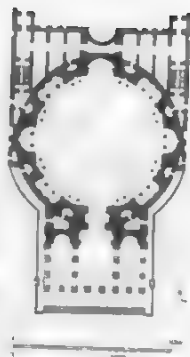
معبد فورتونا



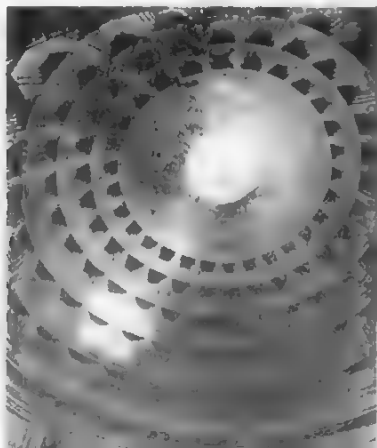


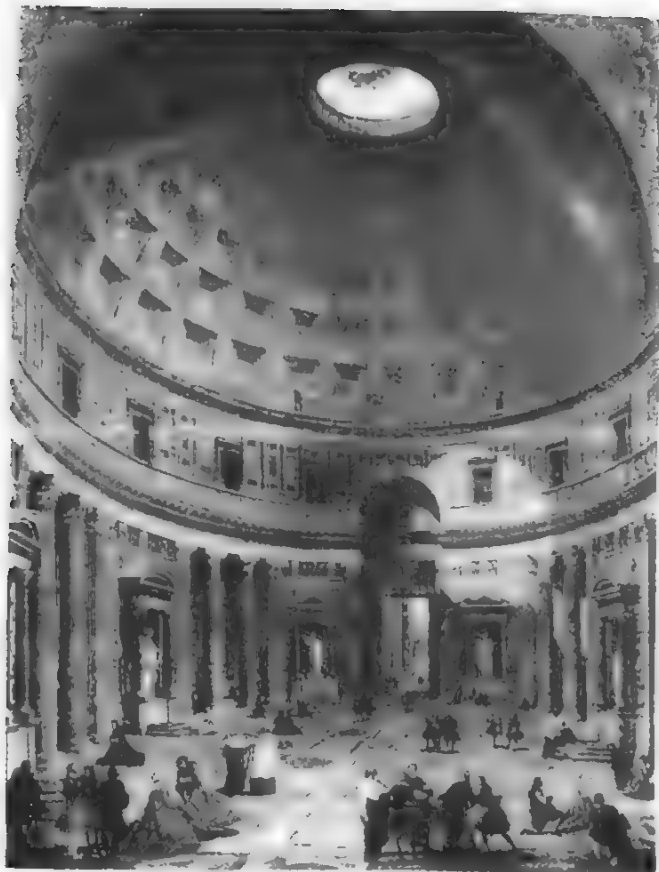
معبد نيمس بفرنسا





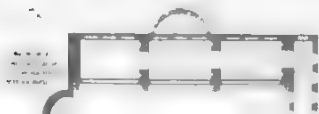
معبد البانثيون

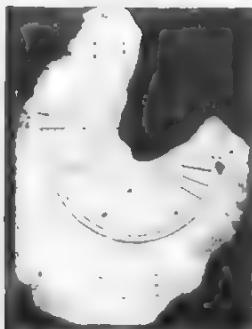






للإبازيليكات الرومانية





مصرح بومبي



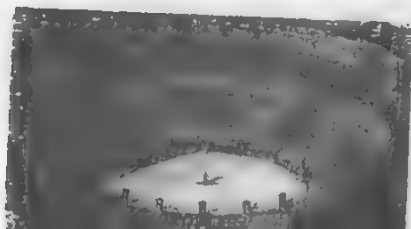
مصرح مارسييلوس

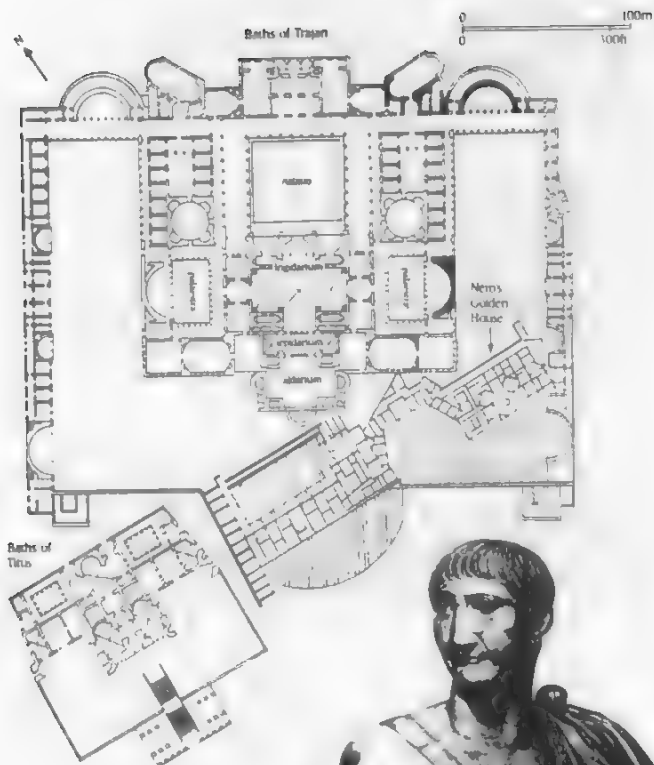


حلبة المصارعة



الملهى (الأمفيتياتير)

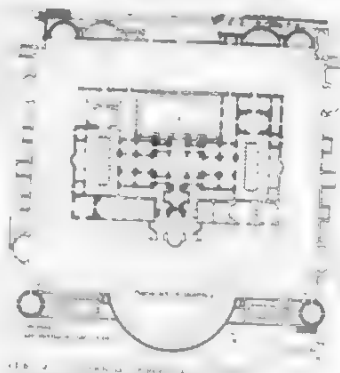
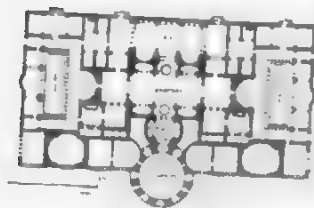




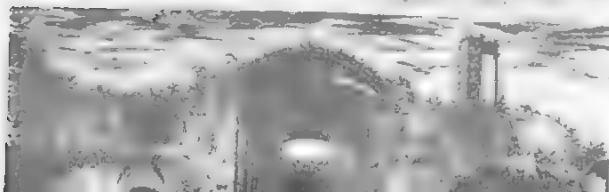
سوق ترانجان



حمامات کارکالا



حمامات دقادیاتوس





قوس النصر فی اورشليم



پورتا ماجوری



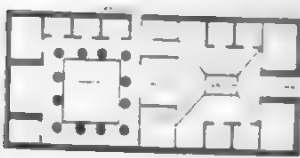
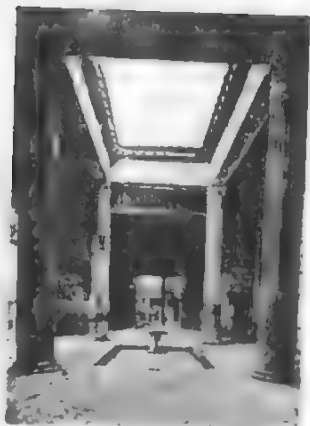
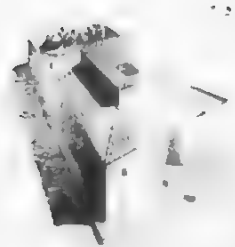


مكونات القوس الروماني

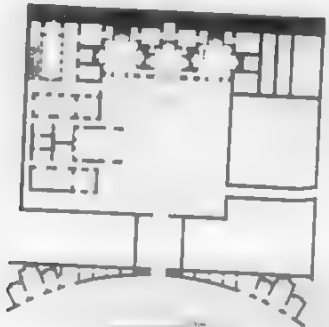


قوس سبتیمیوس سفیروس

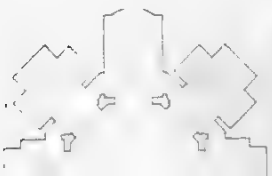




منزل بومبی

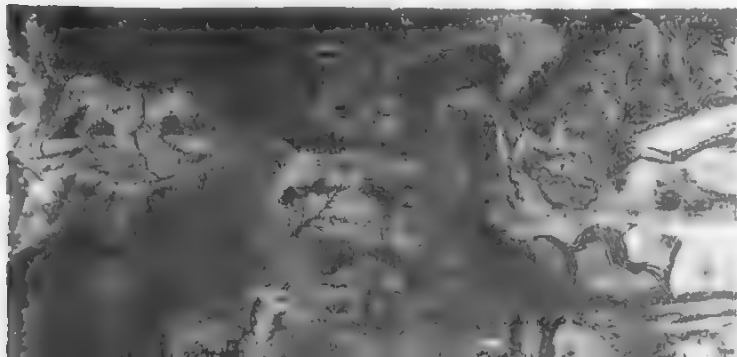


منزل اوغسطس



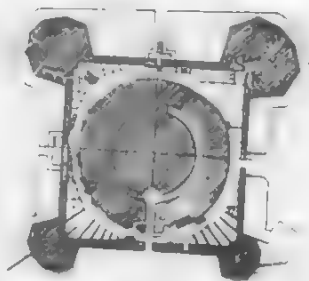
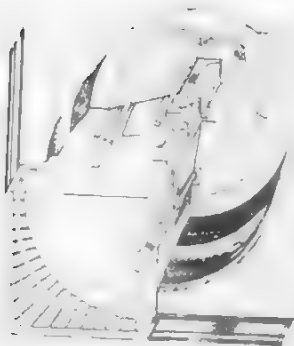


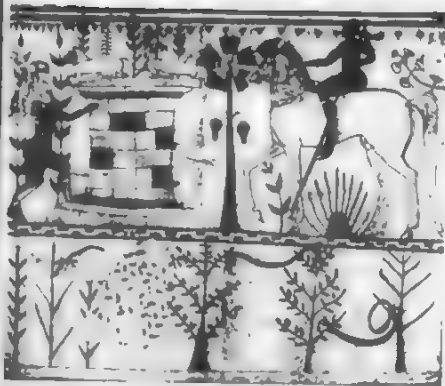
فیلا هادریان





قلعه سان أنجلو



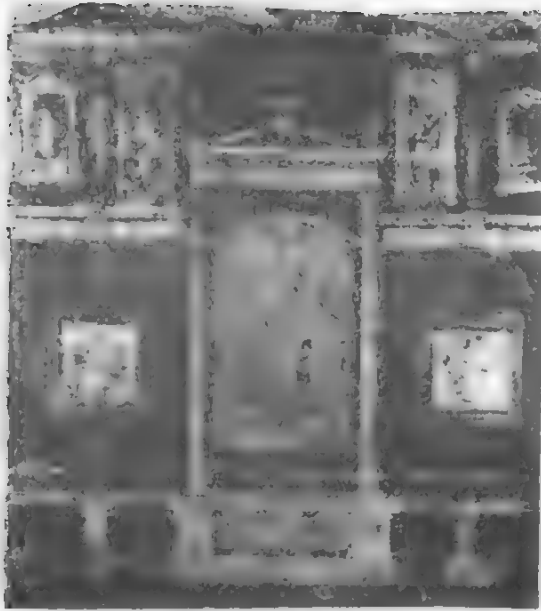


التصوير الإيتروسكي

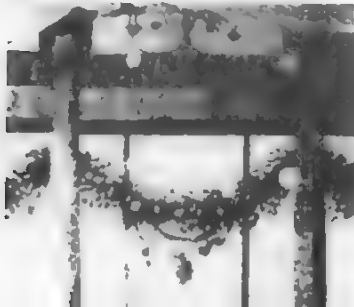
طراز بومبي الأول





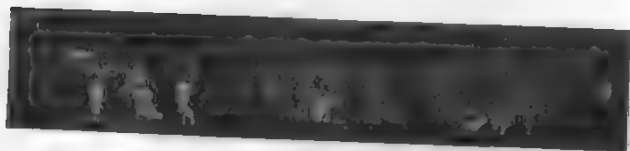


الطراز البومبي الثالث





الطراز الهومي الرابع



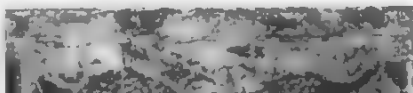


أمثلة من النحت في العصر الجمهوري





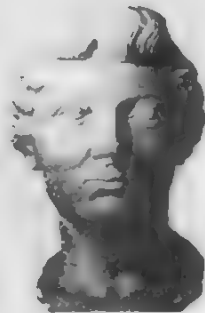
مذبح السلاذ لأوغسطس







أمثلة من النحت في العصر الأيوبي - الكلاودي





منحوتات قوس النصر لتيئوس





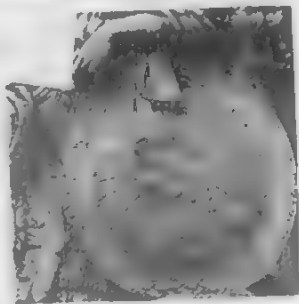
منحوتات من عمود تراخان







عمود أتونينوس بيوس



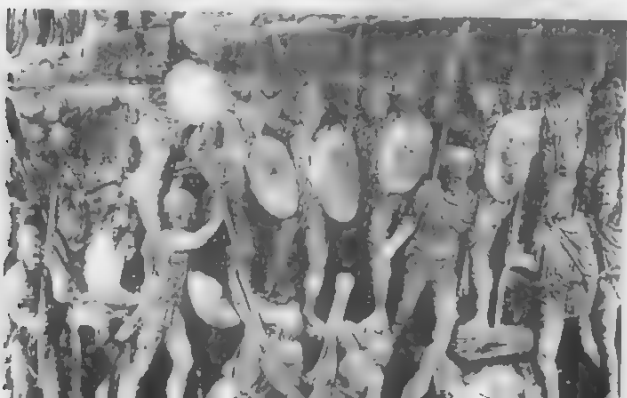
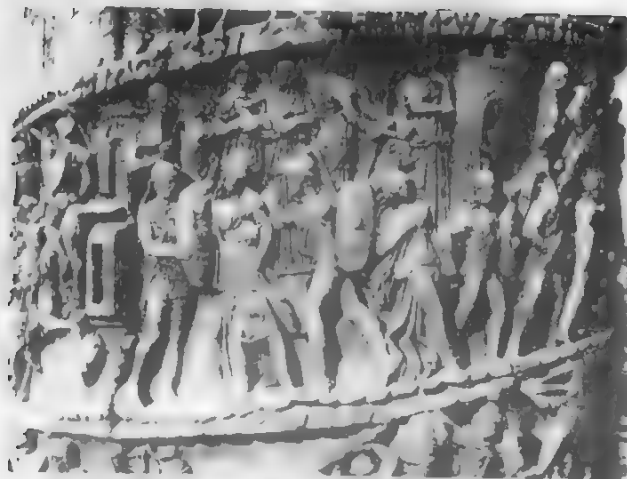


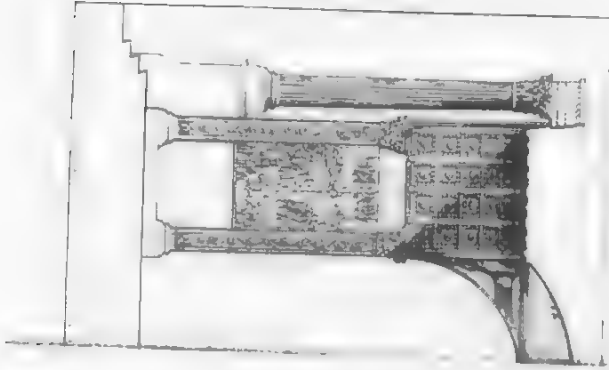
عمود مارکوس اوریلیوس



پورتريهات مارکوس اوریلیوس







قوس النصر للامير اطور سبتيموس سفروس





الفصل الثالث

الفنون القبطية

تقديم

تعريف اللفظ "قبطى"

الجانب الدينى

الجانب الثقافى

الحدود التاريخية للحضارة القبطية

مميزات الفن القبطى

الرموز والموضوعات المسيحية

العمارة القبطية

التحت القبطى

الرسم أو التصوير القبطى

النسيج القبطى

الفنون القبطية

تقديم

دخلت المسيحية في مصر منذ منتصف القرن الأول الميلادي وبالسَّحيد في عام ٤٣م على يد القديس مرقس ثم بدأت في الانتشار من القرن الثاني الميلادي أي إبان حكم الرومان الذين اضطهدوا كل من اعتنق الدين الجديد اصطهاداً كبير حتى أعلن الإمبراطور "قسطنطين" الدين المسيحي عام ٣٢٣ م ديناً رسمياً للدولة وأباح الحرية الدينية.

إذن العصر المسيحي أو العصر القبطي في مصر بدأ منذ إعلان الدين رسمياً حتى الفتح الإسلامي عام ٦٤١ م، عاشت فيها مصر حضارة مصرية جديدة. ونقول مصرية لأنه إذا كانت مصر قد مرت بحمس مراحل فرعونية يونانية رومانية قبطية إسلامية فالأولى والرابعة حضارتان وطنيتان أما الحضارات الأخرى فجاءت من الخارج.

تعريف اللفظ القبطي

كلمة قبطي" مشتقة من "Aegyptus" وهي كلمة يونانية أطلقت على مصر والمصريين وربما تكون هذه الكلمة قد نشئت أصلاً من الاسم المصري القديم لمدينة منف "Hekuptah" ومعناها "قصر أو روح الإله بتاح" ولقد أطلق العرب بعد الفتح العربي كلمة "قبطي" على المصريين من سكان البلاد الذين يعتنقون الديانة المسيحية.

الجانب الديني

كما سبق أن ذكرنا أن الرومان اضطهدوا الدين المسيحي في بداية عهده مما أدى إلى وجود كراهية كبيرة في قلوب المصريين المسيحيين لهؤلاء الحكام الوثنيين، أدت إلى صراع طويل له ميدانان:

١- ميدان فكري يترجمه المساواة العلماء المسيحيين والفلاسفة المسيحيين عن طريق الدعاية الفكرية.

٢- ميدان الاستشهاد.

وهكذا تركز الشعور القومي وتوحد حتى أعلن الدين المسيحي ديناً رسمياً قديماً للصراع الديني يأخذ شكلاً آخر ولم يعد ديناً سماوياً ضد وثنية ولكن مذهب ضد مذهب فنجد الأباطرة البيزنطيين يميلون للمذاهب المخالفة لمذهب مسيحي مصر واستمر هذا الصراع حتى الفتح العربي.

الجانب الثقافي

كانت اللغة المستخدمة هي "اللغة القبطية" وهي ثالث لغة بعد الهيروغليفية والديموطيقية ثم القبطية وهي محاولات فردية من المصريين سكوتيين لغتهم بحروف يونانية مع إضافة سبعة حروف للأبجدية وهي الحروف المستحركة. واستدأت هذه اللغة القبطية في الانحدار من القرن السابع وكان للأقباط لغتهم الخاصة بهم وكان لهم أيضاً مدارسهم الأدبية والفلسفية نتيجة لاستقلال مصر عن الكنيسة البيزنطية. من أهم ثمار هذه المدرسة ترجمة الكتاب المقدس وسير للقديسين وقصص الآباء.

ما هي الحدود التاريخية للحضارة القبطية

يجب أن نوضح أن الحضارة المصرية قد بدأت منذ إعلان للمسيحية واستمرت بعد الفتح الإسلامى بفترة طويلة.

ماذا كنا سنعاد قبل القبطي

كما نعلم أن الفن قبل "الفن البيزنطى" ينقسم قسمين:

١- **الفن السكندري** وكان يونانى الصبغة، تمتد إليه بعض التأثيرات المحلية

حتى نصل إلى فن مختلط تماماً. (مثل كوم الشقافة)

٢- **فن الصعيد أو فن الشعب** مصرى الصبغة، تأثر بالفن اليونانى

لرومانى ولكن بكمية ضئيلة جداً ونجد الميل إلى الوطنية والاستقلالية

ومحاربة للتيارات الدخيلة والتي لا بد وأن امتدت إلى هناك.

في ظل هذه الظروف نشأ وظهر "الفن القبطى" أو المسيحي في مصر

متأثراً أولاً:

بالتيارات والصراعات الدينية واتجاهات بيزنطية فإن مصر هي أحد

البلدان التابعة للإمبراطور البيزنطى بالإضافة إلى البيئة ونقصد بالبيئة هنا

العصائر الفسرعونى، اليونانى، الرومانى. بالإضافة إلى الشعور القومى

نضيف إلى ذلك كل تأثيرات سوريا وفلسطين بلاد المسيح عليه السلام. كل

ذلك نتج عنه "الفن القبطى" الذى بدأ متأثراً بالحضارات المختلفة السائدة

لذا نذكر بدرجات متفاوتة من حين إلى آخر، استمرت قرنين من الزمن حتى

أخذ شكله النهائي.

ما هي سموزات الفن القبطي

- ١- فن شعبي، ديني، دنيوي ينبع من البيئة وعبر عنها.
 - ٢- ثمرة ما سبق من الفنون.
 - ٣- فن جمال بلا صخامة، فن ريمية تنتشر فيه الأشكال الزمزية والهندسية.
- كل هذا انطق على نتاج ذلك العصر من الفنون المتعقلة سواء كان تحت أي صمارة أو نسج وغيره.

الرموز والموضوعات المسيحية

تغلغلت الديانة المسيحية في روح الإنسان المصري بقدر ما كان مستعداً لقبولها بالإضافة إلى ما دونه من مميزات لذلك، وقد تأثر الفن القبطي بالديانة المسيحية تأثراً كبيراً فاستمد منها بعض الرموز والقصاص وكون منها عناصر فنية.

من أهم هذه الرموز والموضوعات

١ - الصليب

وكان يعتبر رمزاً للسيد المسيح والدير المسيحي وللخلاص عن طريق للمسيحيين ومن أهم أشكال الصليب:

- أ- الصليب اليوناني المتماوي الأذرع، أحياناً تتوسطها عروة.
- ب- الصليب العنخ وينتمي هذا النوع إلى مصر، ويحمل شكل العلامة الهيروغليفية عنخ التي ترمز للحياة وقد كان مستخدماً بكثرة في فترة الاضطهادات الدينية حيث أنه شكلاً لا يثير الشك.

ج- صليب القديس أندروى ويشبه رقم عشرة باللاتينية X، حيث طلب هذا القديس عند إعدامه بأن يصلب على صليب مختلف في الشكل عن صليب المسيح.

د- الصليب المعقوف واستخدم كثيراً في الفن، ونجده على قطع عديدة من النسيج القبطى في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية.

هـ- الصليب اللاتينى وهو يتميز بطول الذراع السفلى عن بقية الأذرع، وكان يرصع أحياناً بخمس علامات أو خمسة أحجار كريمة للدلالة على الخمسة جروح التى عانى منها السيد المسيح عند صلبه. ويقال أنه صلب على صليب من هذا النوع.

٢- مونو جرام السيد المسيح

وهو يرمز للسيد المسيح عليه السلام، ويتكون عادة من الحرفين الأوليين لاسمه باللغة XP اليونانية ΧΡΙΣΤΟΣ.

٣- حرف A, ω

وهما أول وآخر الحروف الهجائية اليونانية وكاتا يرمزان للسيد المسيح فقد كان يقول (أنا البداية والنهاية) . إلى جانب تلك الرموز كان هناك مجموعة من الأسماك والحيوانات والطيور ترمز إلى بعض المعانى المسيحية.

١- السمكة استخدمها الفنان القبطى في عصر الاضطهادات الدينية ليعبر عن جسد المسيح فكلمة سمكة هي IXΘYS أو هي الأحرف الخمسة الأولى للجملة اليونانية التى معناها: (يسوع المسيح ابن الله المخلص)
" Ιησους Χριστος Θεου Πιός Σωτήρ "

- ٢- **الطاووس** يرمز لطاووس في الفن العبطي إلى الخنود. وهي فكرة جاءت أن حشد الطاووس لا يتطرق إليه الفساد بعد الموت (دود الأرض لا يأكل أجساد الأنبياء).
- ٣- **النسر** كان يرمز للقيامة وهذه الفكرة ترجع للاعتقاد بأن النسر يحتمل عن الطيور الأخرى فهو يقوم دورياً بتحديد الريش الحاصل به كذلك فهو يعبر عن الحياة الجديدة للمسيحي والتي تبدأ بعد حوض المعمودية. فتجده غالباً مصوراً داخل دوائر أو مربعات في الإطارات الخارجية للمنظر.
- ٤- **العمامة** ترمز للروح وكانت تصور غالباً مع عناصر أخرى نباتية وزخرفية.
- ٥- **الأرنسب** يرمز للشهوة والعصوبة لذا كثيراً ما صور عند قدمي السيدة العذراء للدلالة على انتصارها على الشهوة، وكان يصور بالتبادل مع حيوان آخر.
- إلى جانب هذه الرموز هناك بعض الصور والموضوعات التي استمدت أساساً من الدين ومن الكتاب المقدس.
- ١- **صور السيد المسيح** فيظهر إما طفلاً مع السيدة العذراء أو شاب بدون لحية أو رجل له لحية وشارب وشعر مسترسل.
- ٢- **صور السيدة العذراء** صورت عادة وهي جالسة وتحمل طفلها أو ترضعه متأثرة بالآلهة إيزيس وحورس وظهرت السيدة العذراء أيضاً عند تمثيل قصص البشارة والمواليد.
- ٣- **قصة آدم وحواء** صورت بطرق مختلفة أحياناً قبل الحطينة وأحياناً بعدها. فتجدهم في حديقة — أو دافن — أو عاريين، أسماهم بجانبهم.

- ٤- قصة ذبيحة إسحق وهي من أفضل القصص المحببة للفنان القبطي وهي المعروفة بقصة إسماعيل وإبراهيم في الإسلام.
- ٥- قصة يوسف الصديق اقتبس للفنان هذه القصة ومثلها على المسيح بأكملها (في قطعة بمتحف الهرميتاج ببلوينجراد).
- ٦- قصة موسى كلم الله وكان يصور غالباً في العن واقفاً في الوادي المقدس يحدث ربه. (منطقة للطور) بعداً عن قومه فأغواهم السامري وعبدوا الثور. فحكم عليهم الله سبحانه وتعالى بالتشريد أربعون عاماً.
- ٧- قصة داوود وكان يظهر مع مجموعة من الأحداث التي عاشها النبي في حياته مثل اختياره ملكاً عندما أمر الرب صموئيل بذلك.
- عزف داود للملك شارل على العود في محاولة منه للقضاء على الروح الشريرة التي حلت بالملك.
- ٨- انتصاره على الأعداء ومحاولة شارل قتله عند عودته منتصراً.
- ٩- يونان والحوث وقد صور على حوائط باويط وهو على السفينة ويقوم النجارة بإلقائه في الماء، ثم ابتلاع الحوث له، ثم قذفه للأرض.
- ١٠- قصة الميلاد وهو تصوير السيدة العذراء منكئة على أريكة بجوارها ملاك، في حالة وضع المسيح عليه السلام مع وجود صليب إلى جوارها.
- ١١- التبشيرة وهي تبشير الملاك جبريل للعذراء بحمل وميلاد المسيح نبي الله.
- ١٢- إحياء لعازر وهو أخو مريم ومرنا اللتان لجأ للمسيح لمواسلاتهم في وفاة أخوهم لعازر، وإحياءه للميت بعد وفاته ومشهد إحياء المتوفي من المشاهد التي صورت كثيراً في الفن.

١٣- العشاء الأخير وهو آخر عشاء حصره المسيح مع تلاميذه ورفع بعده إلى السماء.

١٤- تصويير القديس مثل الفرسان يقتلون الشر على شكل حيوان صور أيضاً في الفن كثيراً مثل ماري جرجس.

العمارة القبطية

يمكننا أن نقسم العمارة القبطية الدينية أو المسيحية إلى ثلاث مراحل:

١- العمارة المبكرة

وتشتمل على الثلاث قرون الأولى للميلاد والنصف الأول من القرن الرابع وهي فترة الاضطهاد الديني والتي كان محظوراً فيها إقامة شعائر الدين الجديد فاكثف المسيحيون بالاجتماع في بعض البيوت الخاصة والمقابر الأرضية التي كانوا يقيمونها تحت الأرض لدفن الشهداء الذين كانوا عددهم يتزايد باستمرار بعد إعلان المسيحية ديناً رسمياً للدولة بدأ المسيحيون يحولون بعض المعابد الدينية إلى كنائس مثل القيصرون، ومبنى القديس متراء وكثيرة العذراء التي أنشأها القديس ثيوداس ولكن للأسف كل معلوماتنا عن هذه الكنائس من النصوص القديمة ولم يتبق منها شيء الآن.

٢- عمارة النصف الثاني من القرن الرابع والخامس

(مرحلة التأثير بالفنون الأخرى)

تميزت عمارة هذه المرحلة بنوعين من مخططات الكنائس وهما:

أ- الطراز البازيليكي (المعبر عن التيار الرسمي للدولة) "الصليبي".

ب- الطراز البازيليكي Treconch (المعبر عن تيار محلي نشأ في مصر).

إذا كنا نستطيع التمييز بوضوح بين هذين الطرازين إلا أن كل منهما يظهر فيه التأثيرات والتيارات الفنية المختلفة للفنون الموروثة (الفرعونية - اليونانية - الرومانية) مع ما يصل إليها من مؤثرات موريا وقسطنطين. هجاءت عمارة هذه المرحلة المتوسطة من الفن القبطي معبرة عن كل ذلك.

فتجد الإسكندرية عاصمة البلاد أكثر مدن مصر تأثراً ببيرنطة وتعتبر امتداداً للعمارة البيزنطية الرسمية وتحت إشراف الأباطرة مباشرة أقيمت مجموعة من المباني الدينية، وللأسف لم يتبق منها شيء، ولكن منطقة مريوط للوافة جنوب غرب الإسكندرية تعطينا فكرة واضحة عما كان في الإسكندرية حيث عثر في هذه المنطقة على كنيسة أبومينا وأبو صير.

كنيسة أبو مينا

في قلب مريوط - تعددت الروايات عن أصل أبو مينا الذي أعطى اسمه للمنطقة وخلاصتها أنه كان أحد الجنود الرومان الذين استشهدوا في سبيل الدين في أوائل القرن الرابع أو أواخر الثالث ووضع جثمانه فوق جبل اتجه به نحو وطنه ودفن في المكان الذي ترفق فيه للجمل. وقد ارتبطت ريادة قبره بالاستشفاء حتى اكتظ للمكان بالزوار فسببت فوقه العديد من الكنائس والمباني التي كان يحج إليها المسيحيون كل عام من كل أنحاء العالم المسيحي.

قام أنطونيوس أسقف الإسكندرية ببناء كنيسة على الطراز البازيليكي عام ٣٧٥ م ولكنها لم تكف الأعداد المتزايدة من الحجاج فقام الأسقف ثيوفيلوس بإقامة كنيسة أخرى فوق القديمة من نوع الطراز البازيليكي للصليبي (لأنه يتخذ حرف T) من عام ٣٨٥ م إلى ٤١٢ م زودها بكثير

من مذهب هر البترا والعحامة ويقال أنه أشرف على بنائها مهندسون من بيزنطة وبحسب نعمة الدولة. ولذلك أنت هذه الكنيسة على عرار الكنائس البيزنطية أو ظهر فيها الاتحاد البيزنطى واضعاً.

المبنى كله من الحجر وكان مدخل الكنيسة ناحية العرب وكان بعد المدخل الذي يقع فى المنتصف فى الحائطين عمودين فى كل جانب ويفتح المدخل على الصالة الرئيسية التى تقسم إلى ثلاثة أجزاء: صالة رئيسية Nave وحنايين aisles يمتدان أيضاً فى الجزء الصليبي حيث يقسم بدوره مرة أخرى إلى صالة وسطى وحنايين أو ممرين، كان هذا التقسيم بواسطة أعمدة معظمها من المرمر المستورد ليلانم العحامة والبترا الذى كان عليه هذا المنى التامع للإمبراطورية البيزنطية. أما تيجان الأعمدة فكانت على شكل ورق الأكاسوس.

تستوى للصالة الرئيسية فى الشرق بحنية نصف دائرية اسمها الهيكل المغطى يحجاب من المرمر، أمام الحجاب تقع مقاعد القساوسة ثم عدد منطقة الـ Crossing وهى تلتقي الحنايين بالجزء الرئيسى بعد المذبح. الحنية مغطاة بصفيصاء مذهبه، حوائط الكنيسة كانت مغطاة بألواح الرخام التى تثبت بطبقة سميكة من المونة المخلوطة بالفخار للثقوية.

كان السقف فى البداية من الخشب — مع وجود أروقة علوية للسيدات ثم تحول بعد ذلك إلى قبة من الطوب المحروق.

أما المعمودية فى غرب هذه المبانى فهى مستقلة على غير المألوف فى كنائس مصر — وهى عبارة عن حجرة مستديرة من الداخل ومربعة من الخارج لها درج يؤدي إلى حوض صغير للتعميد، مغطاة بقبة يلحق بها حجرة صغيرة ربما كاسترلة.

كنيسة أبو صير

فى منطقة المعبد القديم، بنيت بداخله كنيسة، بعد سقوط اللوثية — وتقع الكنيسة بعد مدخل المعبد مباشرة (Pylon)، الكنيسة من الحجر الجيري المصنوف بغير نظام المدخل عند الغرب أيضاً وتأخذ شكل حرف T مثل أبو مينا وتتكون من صالة رئيسية وجناحين aisles مع انتشار المقاعد حول الكنيسة — المعمودية فى الشمال الشرقى مربعة الشكل وتحتوى على بئر فى منتصفها. تنتشر صوامع الزهبان حول الكنيسة بانتظام على غير المألوف فى الكنائس المصرية وربما وجود أسوار المعبد البطلمي هى التى فرضت انتظام هذه الصوامع التى تفتح على فناء، وتحتوى على حمامات ومستلزمات للحياة اليومية.

من أمثلة النوع الآخر الذى انتشر فى القرن الخامس وهو: Triconch

و Trefoil

كنيسة الأشموثيين (٣٤٠م - ٤٤٠م)

من الكنائس الهامة فى منطقة هرموبوليس ماجنا — أقيمت فى موقع معبد بطلمي قديم — وتتكون كالمألوف من صالة رئيسية وجناحين Nave و aisles يكصلهم صف من الأعمدة الجرانيتية مع وجود جناح ثالث أمامى فى الغرب.

المدخل يقع كالعادة فى الغرب بالإضافة إلى وجود مدخل آخر فى الشمال عبارة عن بوابة ضخمة، وشرق الـ Nave يقع أهم جزء فى الكنيسة وهو الجزء الشرقى الذى يتكون من ثلاث جناحاً بشكل Trefoil . الحنية الشرقية أو الوسطى يجدها من كل جانب عمودان مربعان Pilaster بهملان عقداً يمر عبر الحنية، يخلق الحجاب الخشبي هذه الحنية مكوناً

الهيكل. اسمها تحد فبو Crypt Chamber من الطوب له سقف برميلى للنفس.

أما الحنية الجنوبية فهي تتكون من حرتين جزء مستطيل به ثلاث أعمدة وجرد نصف دائري به أربع أعمدة مغطى بقبة بينما الجزء المستطيل يحو كل ذلك في الأصل خضبي، سقف الحنية الجنوبية وأيضاً الشمالية أقل من سقف الـ Nave، وينتهي عند العقد الذي يفتح على الحنية بوسما يمتد سقف الـ Nave ليغطي الـ (Crossing) نقطة التلاقى الذي يقع به المذبح الذي يحده ١٢ عامود قصير يحلى منصدة المذبح مع وجود مفاعد للقساوسة بين المذبح والحنية مثل أو مينا. (Synthronon) أي (مقاعد القساوسة)).

لما الـ Nave فيمت بين الأعمدة الجرانيتية حائط ستارى يعلى الـ Inter copurruiation ، المسافات بين الأعمدة غير متطمة ويحمل تيجان الأعمدة عتب (Lintep) أو حمال منحوتة، خشبية السقف، أما aisles الجانبية فمعلوها أروقة للمبيدات مع ملاحظة وحود نوافذ تشغل المساحة المحصورة بين أرضة الممر العلوي وبين نهاية ارتفاع سقف الـ Nave للتهوية والإضاءة.

أما الحناج الثالث الأمامى هو حاصية اعددت بها الكنائس المصرية التقليدية والغرض منه ربما زيادة الاتساع وربط الأجنحة بعضها ببعض. يتقدم هذا الحناج الثالث Narthex أو المدخل الذي لا يتنقى منه سوى خزائى فى الجنوب وبغايا درج يؤدى إلى للممرات العلوية

ملحق كنيسة الأسكوبيين حول الحنايا بعض المباني التي كانت عبارة عن عدة حجرات من طابقين، أهمهم المعمودية فى الزاوية الشمالية الشرقية وهى دائرية من الداخل ومستطيلة من الخارج. تعتبر كنيسة

الأشموبيين مرحلة انتقال من الطراز الصيني البازيليكي إلى طراز
Triconch.

ب- للدير الأبيض

أو دير الأنبا شنوده مؤسس حركة الرهينة في المنطقة. يقع المبنى
على حافة الصحراء الشرقية شمال غرب مدينة سوهاج - وهو دير ضخم
بحواسط عالية تذكرنا بالمعابد المصرية. ويتكون من كنيسة في الجنوب
ومساكن للرهبان وملحقات لحاجة الدير.

يرجع الدير إلى ٤٤٠ م وقد ظل المبنى في قمة الرواج والثراء حتى
القرن العاشر الميلادي.

يحيط بالدير أسوار خارجية عالية من الحجر الجيري تشمل صعين من
للنوافذ ويتوجها كورنيش بارز بسيط يشبه الكورنيش الفرعوي، يغطيها
طريقة من البلاستر. النوافذ مستطيلة تأخذ أحياناً شكل مقوس في الجزء
الحلوي أعلى هذه النوافذ نجد مزاريب للمياه.

يدخل إلى الدير من ست أبواب تفتقر للمور الخارجي، كل باب يحده
عمودان، وكل من العمودان لهما تيجانين ثم حمالة وكورنيش علوي بسيط
تحليه أو تزينه غالباً بعض الصلبان المنحوتة أو بعض الزخارف اليونانية
مثل metopes + triglyphs، بعض هذه الأبواب أغلقت بالطوب والحجر
مثلها مثل النوافذ لتقوية المبنى والحماية على مر الزمان في مرحلة أخرى.
داخل الأسوار نجد الدير ينقسم إلى ثلاث أجزاء رئيسية:

أ- الكنيسة. ب- صالة طويلة في الجنوب. ج- ملحقات الكنيسة.

مدخل الكنيسة أو الـ Narthex مستطيل الشكل له باب خارجي
واسع وداخلي له ممر. حوائط المدخل تزينا المشكاوات، ومزود بحيتين

من الشمال والجنوب مزبنتين بأعمدة كورنثية يحلوها جمال تحصر مشكاوات فيما بينها مزخرفة الصدفة ويحلوها عقد. أما جنوب الـ Narthex فيوجد درج.

يفتح الـ Narthex على الصالة الرئيسية التي تقسمها الأعمدة إلى Nave و asiles. تربط هذه الأعمدة فيما بأقواس أو عتبات يحلوها كورنيس مزخرف منحوت شمال الصالة نجد الـ ambon أو منصة الخطب. أما أرضية الـ Nave كانت من الجرانيت الأحمر.

يحلو aisles ممرات علوية للسيدات ونوافذ للإضاءة كما رأينا في الأثمنين.

يفصل الـ Screen الهيكل عن باقي الكنيسة. يأخذ الجراء الشرقي شكل الـ Trefoil تجرز من مكان مستطيل في الوسط، شمالاً وشرقاً وجنوباً، كانت الحنايا مغطاة بأنصاف قباب مزينة بأعمدة ومشكاوات محلاة بصنفة أو عنصر نباتي. المذبح كان يقع في الحنية الشرقية.

تفتح الصالة الرئيسية على الممر الجنوبي عن طريق بابين. كان هذا الممر الجنوبي مفتوحاً بسقف خشبي في البداية محمول على كورنيس منحوت، هذا بالإضافة إلى وجود بابين آخرين يؤديان إلى خارج هذا الممر الجنوبي الذي كان مخصصاً لسكن الرهبان أو مطعم أو مكان للاجتماع. ملحقات الكنيسة الأخرى تقع خلف الحنايا لحاجة الدير أيضاً، منها Crypt وحجرتان مربعتان.

لما أعمدة الدير الأبيض تظهر تنوعاً كبيراً سواء في التكتيك فيعضها Monolithic وبعضها مكون من عدة كتل drums بالإضافة إلى تنوع المادة المستخدمة فيها فهي إما من الجرانيت أو المرمر أو الحجر الجيري. أو الطوب. هذا التنوع يظهر أيضاً في باقي العناصر للزخرفية لتمكثفة

بالدير، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن هذا الدير استُخدمت فيه الكثير من الكتل والمواد الباقية من المباني المجاورة الأقدم عمراً.

جـ- أما الدير الأحمر فهو منى بعد الدير الأبيض، وأنشأه تلميذ الأنبا شنوده يشموى وهو يشبه كثيراً الدير الأبيض وإن كان أطلق عليه الأحمر لاستخدام الطوب الأحمر في بناءه.

مما سبق بعض أمثلة العمارة القبطية في القرن الخامس.
أما في القرن السادس والسابع وربما امتدت منذ أواخر القرن الخامس تبدأ المرحلة الثالثة وهي العمارة القبطية وتشتمل على ثلاثة أنواع من الكنائس:

أ- كنائس مستطيلة بحنية واحدة أو طراز باريلىكى بسيط.

ب- كنائس القباب.

ج- كنائس بثلاث هياكل.

أ- من أمثلة النوع الأول أبو حنس - البكرة - وسقارة وسانت كاترين وسوف تبدأ بكنيسة سقارة وهي ترجع إلى بداية القرن السادس وهو دير القديس أرميا ويشمل على كنيسة وصوامع للرهبان بالإضافة إلى ملحقات الكنيسة وكنيسة صغيرة.

تتكون الكنيسة من مدخل Narthex أمامي وصالة رئيسية Nave وجناحين Aisles تفصلهم صفيح من الأعمدة من الحجر الجيري المغطاة بالبلاستر الملون، بينما تيجان الأعمدة كانت على شكل ورق الأكافنوس، ورق العنب، ورق النخيل.

شرق للـ Nave نجد الهيكل الذي يتبقى منه بعض البقايا الخشبية المنحوتة المكونة للـ Screen، خلف الهيكل يوجد الحنية الشرقية التي تقع داخل الأموار المستطيلة المحيطة بالكنيسة. يحيط بالدير مجموعة من

صوامع الزهقان والجوانيت والأهران والمطاعم والمكتبات... ويمكن أن نطلق على هذا النوع الطراز البازيليكي البسيط المنتشر في جميع أنحاء الإمبراطورية.

أما النوع الثاني عبارة عن مجموعة من الأبنية تتسع نظام معين غير بازيليكى جاء كرد فعل محلي مصري لعدم قدرة الأشخاص العاديين على تقليد الفن للارسمي - وهذه النيارات الشعبية أدت إلى ظهور كنائس تتكون من مبنى مقسم إلى وحدات مربعة وعن طريق البناء مسقوفة بقباب، هذه القباب محمولة على drums أو قواعد مستديرة فوق عقود. وفي الشرق نجد هياكل القديسين هذا ما نطلق عليه للتوضيح كنائس ذات قباب وانتشرت أكثر في الصعيد مثل دير باحوم - دير الملاك ميخائيل - ودير بقطر بنقاده.

بينما كنائس الثلاث هياكل هي النوع الثالث فهي عبارة عن صالة منقسمة إلى Nave وأجنحة أيضاً ولكن في الشرق بدلاً من Prefoil أو الجنية الواحدة - نجد ثلاث هياكل جميعها على صف واحد جهة الشرق أحدها بجوار الآخر مثل أديرة أبو صرجة - المعلقة - القديسة بربارا - وتسير على هذين المخططين الآخرين معظم كنائس القربون السادس والسابع في مصر - وحدير بالذكر أن هذين النوعين تختفي منهما المؤثرات الأجنبية المختلفة ولعلهما يمثلان العمارة القبطية في شكلها الحالي المحلي بشخصيتها المتميزة.

النحت القبطي

من الجدير بالذكر أن فن النحت القبطي لم تنتشر فيه المنحوتات المستقلة للتجسيدية Sculpture in the round ربما لابعاد أي شبه عن

عبادة أي إله أو التجسيدات للقديمة للوثنية. هذا على الرغم من استمرار الموضوعات الوثنية كتراث موروث مألوف لدى الشعب اتخذ في الفن القبطي شكلاً رمزياً نو رخفياً.

للمنحوتات للقبليّة إذن كانت في أغلبها منحوتات معمارية أي عناصر نحتية تزيّن المبنى سواء كان ذلك في صورة أقباز أو عتبات أبواب أو نوافذ أو واجهات مباني كالواجهات المثلة أو تيجان أعمدة. ولم تكن هناك منحوتات غير معمارية إلا نادراً وذلك فيما عدا شواهد القبور.

أولاً : الأقباز

نستطيع أن نكتفي في المنحوتات المعمارية ثلاث أنواع من الزخارف ذات اتجاهات متميزة مثل:

أ- منحوتات نباتية

ويمكن أن تنحصر في ورق الأكانثوس ذو الأصل الكلاسيكي أو سنف النخيل وهو مصري أو عناقيد وفروع العنب وهي من الشرق.

ب- منحوتات حيوانية

ومن المعروف أن تصوير الحيوانات التي بتأثير من الشرق من آسيا وبلاد فارس.

ج- منحوتات بشكل الجداول والانتواءات

وهذه من تأثير الشعوب الهندوأوربية.

إذن نستطيع القول أن الفن القبطي قد صاحب ظهوره فترة انتقال تشطر بين شعوب العالم كان لها تأثيرها الواضح في مصر خاصة بين

شعوب البحر المتوسط، وقد صلب للفنان القبطي هذه التأثيرات في قالب شعبي محلي صلب فيه بصيغه فنية متميزة
 بوجه عام بدأت المنحوتات المعمارية بدلية ناعمة كان يميزها السلامة
 في النحت ثم بدأت الخشونة في القرن الخامس وأصبحت شديدة للصلاية أو
 للخشونة في القرن السادس.

أمثلة على المنحوتات النباتية

عرفت الزخارف النباتية بالطبع في الفن الكلاسيكي ولكن هل كانت
 تتخذ مفهوماً رمزياً في الفن القبطي؟

هناك من يعتقد مثلاً أن الشجر ذو الأوراق والقروع كان يرمز إلى
 شجرة الحياة وهناك من يعتقد أن الشجر المميز بعني الخصوبة والنماء
 على أي حال كان النحت النباتي يسير على نمط سائد كأن يتخذ منظور
 زخفي في الوسط ومن حوله تكوينات نباتية سيمترية ذات بعدين

Two Perspective

مثال (١)

فرعان من أوراق العنب يتعاقبا في المنتصف وتتولد من كل منهما
 ورقة كبيرة ذات خمس فروع ثم تؤدي هذه من أسفل إلى ورقة ثلاثية
 وضعت في مكان وكأنها حُشرت فيه. في الجانبين نجد ثلاث ورقات
 لكانتوس تحوى بداخلها بعض أوراق العنب المسطحة للزخرفية، الأكانتوس
 مصور بطريقة جانبية بينما عناقيد العنب صورت بطريقة أمامية، هذا
 الإقريب يرجع إلى القرن الخامس.

مثال (٢)

نفس الطراز من الزخرفة، فروع نباتية منحوتة برشاقة عبارة عن أشكال دائرية بداخلها فرعين أو ورقتين تتداخلان في المنتصف بالإضافة إلى عتقود عنب لورقة شجرة صغيرة. وتتناثر الفروع من أسفل هذا وأعلىها متفرعاً منها عناقيد العنب. يظهر في التحت قدرة الفنان على الإحياء بالضوء والظل الذي كان من سمات الأكاريز الرومانية. هذا الإفريز عثر عليه في باويط ويرجع إلى القرن السابع وهو محفوظ بمتحف اللوفر.

أمثلة على المنحوتات الحيوانية

مثال (٣)

تظهر الغزلان والحمامة والكلاب والسمك والطاووس وغيرها وهي كما ذكرنا تأثيرات شرقية حيث نجد الغزلان في هذا المثال يجرى برشاقة بين الأوراق النباتية في تشكيل زخرفي استخدم الفنان فيه الإحياء بالضوء والظل.

أمثلة على الجدران والإتواءات

مثال (٤)

ويظهر فيه للتأثير الهندسي وفكرة تقسيم الإفريز إلى أقسام متساوية تقريباً يحمل كل قسم نوعاً مختلفاً من الزخرفة.

ثانياً: تيجان الأعمدة

يمكن أن نقسم الأنواع التي ظهرت من التيجان في العمارة القبطية بشكل مبني إلى ثلاثة أنواع:

أ- تيجان بشكل الأكانتوس البسيط

ولدينا عليها أسئلة كثيرة منها ما يرجع إلى القرن الرابع وهي تيجان من الفيوم وأمناسيا حيث نجد الزخرفة تنقسم إلى مناطق أو أقسام رئيسية منفصلة أو تكون الأوراق ذات شكل يميل إلى الاستدارة.

ب- تيجان بشكل الأكانتوس المعقد

وهذه كانت في البداية تيجان كورنثية تحولت إلى ورق الأكانتوس منقسم إلى وحدات أسفلها جزء دائري ثم ورق الأكانتوس يميل إلى الخارج كما لو كان طائراً في الهواء. ويقال أن فكرة استدارة الورق في الهواء فكرة سورية. مثال على ذلك: تاج دعامه من سقارة يرجع إلى القرن السادس وموجود في المتحف للقبلى.

ج- تيجان بشكل السلال

من بالويط يرجع إلى القرن السابع وهذا الطراز من أصل بيزنطى وربما ما قبل البيزنطى لكن الأقباط أضافوا العديد من العناصر الزخرفية عليه. فنجد ورقة الأكانتوس في صفوف ولتواءات بدخلها عنصراً زخرفياً كزهرة أو ورقة نباتية أو صليب. الشكل العام يذكرنا بالديانتيل.

ثالثاً: الواجهات المثلثة Pediment



يوناني



قبطي



قبطي

كانت للواجهة المثلثة للمباني من الخارج أي الـ Pediment من خصائص المعمار الكلاسيكية ولكنها في الفن القبطي وإن مفتت بتأثير كلاسيكي إلا أن الأقباط قد غيروا من شكلها بما يتلائم مع العناصر الزخرفية السائدة في فنهم، فأصبحت الواجهة في منتصف مثلثة أو مائلة للإسدارة ثم على الجانبين مثلثين يحصر بين كل منهم وبين الجرز الأوسط دوائر بداخلها صليبان وفي الواجهة فروع الأكانثوس ثم في المنتصف زحرفة الصنف الثمانية تماماً في الفن القبطي وتتخذ شكلاً مروحياً. مثال (١) من أمناسيا في المنحط القبطي ترجع إلى القرن الحامس.

المنحوتات التشخيصية

وفي هذا النوع من المنحوتات يمكننا العودة إلى التقسيم المعتمد للفن القبطي ككل:

المرحلة الأولى

التسرون الرابع ومنصف القرن الخامس وقد حافظ الفنان على تصوير الأشخاص في هذه المرحلة على النوازل الهلليستى والرشاقة ومحاولة الفنان لإستخدام خداع النظر مع وجود بعض الأخطاء التشريحية لعدم اهتمام الفنان بالأبعاد الصحيحة.

مثال

منظر موك "أفروديتى" من القرن الرابع — بالمتحف القبطى — تبرز الآلهة من الصدف، الجزء العلوى مصور بطريقة أمامية بينما السفلى مصور بطريقة الـ 3/4 لغة.

أوجه مثلث والإبتسامة واضحة، الأذرع مرفوعة لأعلى ويتجمع الشال عند الذراع الأيمن ثم يتسدل بشكل المروحة فى تعيد متناسق. الشعر على هيئة حصوات ويحلى صدرها عقد بدالية كبيرة حامت غير متناظية فى حجمها مع رشاقة الإلهة. مع ذلك لم يتقن الفنان الأبعاد فضاء الجراء العلوى من الجسم طويلاً إذا ما قورر بالأرجل وتظهر المبالغة فى تعيد الموضوع، ورغم محاولة الفنان فى إظهار الرشاقة إلا أنه لم يحقق حيوية كبيرة.

مثال

منظر "تيونيموس" من كوم الشيوخ عبادة، من للقرن الرابع فى متحف اللوفر.

يبرز "ديونيسوس" من بين فروع العنب وعناقيد عارياً، أماماً رافعاً ذراعه الأيسر ليمسك بأحد العناقيد بينما يستدل على كتفيه عنقودان. أيضاً الجزء العلوى أطول من السفلى بشكل غير متناسب والرقبة عريضة بالنسبة للرأس، غير أن المنظر كله به حيوية وملامح الوجه واضحة.

مثال

منظر "الفريد" من القرن الرابع متحف Trieste. نحت يمثل اثنان من الفريد بينهما درفيل يركب عليه إيروس عراه والأجسام رشيقة مصورة بحركة راقصة.

ملامح الوجه دقيقة ورغم الرشاقة والإنسيابية في الحركة إلا أن الفنان لم يحقق التماسك مثل كير الرأس والشعر وكبر الحلى.

المرحلة الثانية

نستطيع القول أن المرحلة الأولى في المنحوتات الشخصية تتميز بموضوعات وثيقة تحمل معنى رمزي. الأشخاص تصور بتركيز على الجزء العلوى، الخصر دائماً عالى، الحلى مبالغ في حجمها، البساطة في نحت ملامح الوجه، وجود تأثير هالينمستي إلى حد ما، أما المرحلة الثانية في القرن الخامس.

مثال

منظر "دافني" في أهناسيا في المتحف القبطي حيث تظهر دافني أسفل قوس ويظهر الجزء العلوى من جسدها حتى أعلى الأرجل. ويظهر كبر حجم الرأس بالنسبة لحجم الجسم، وضوح العيون، النحت بارز عن الخلفية.

المرحلة الثالثة

القربين السادس والسابع، وتتسم هذه المرحلة بالخصائص التالية:
النحت الخشن على مستوى منخفض، عدم الواقعية، التصوير الهندسي
شكل الأجسام.

مثال

منظر من أنانسيا، موجود بالمتحف القبطي مصور على أورفيوس،
يورديكي مصوران على واجهة بخلفية من ورق الأكاثوس وتظهر الأسود
البحرية بشكل محور وصورة للشمسية غير طبيعية والأجسام هندسية.
والمقصود هنا ليس الأسطورة ولكن الرمز الديني ربما يرمز إلى مولد
الروح في مياه المعمودية.

مثال

منظر صيد من القرن السابع في متحف اللوفر، المراكب والأشخاص
يملأون كل المساحة، تظهر الخشونة في النحت، يكتفى النحات بمستويين
نقط، اختفت الواقعية وحل القمصن محل الموضوع.

الرسم أو التصوير (Painting) القبطي

هناك ثلاث أنواع من الرسم في الفن القبطي:

١- الرسم على الحوائط: وكان يتم بتغطية الحائط أولاً بطبقة من الجص أو
الملاط تستقبل فوقها الألوان.

ويكوب التلوين قبل جفاف هذه الطبقة من الملاط ويسمى في هذه
الحالة Tempra ويكون فيها الرسم أكثر ثباتاً ويتم التلوين بعد جفاف هذه

الطبيعة من الملاحظ وبهذا تكون الألوان في حد ذاتها طبقة رقيقة تتأثر بسرعة فتنسحق أو تبهت ويسمى Fresco.

هاتان الطريقتان هما اللتان استخدمتا قبل العصر القبطي في الفن اليوناني والروماني واستمر الأقطاف في استخدامها حتى للقرن ١٢ م.

٢- الأيقونات وفيها تستخدم لوحة خشبية مستطيلة في معظم الأحيان وتلون بألوان مخلوطة بالبيض والماء والكلية، وقد كشف على عدد هائل منها في دير سانت كاترين.

٣- الـ Encaustic وهي الرسم على النسيج، بأن تغطى قطعة من النسيج بطبقة من الشمع الشفاف أو الملون ثم يلون بالألوان المطلوبة. مثالاً لذلك: صورة لسيدة من مدينة أنتينوى ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع توجد في متحف اللوفر بباريس. فالأصل فرعونى من حيث المكان والوظيفة من حيث وجودهم أعلى التابوت، أسلوبهم روماني من حيث التفصيل وتقسيمات الوجه، إذن هذه الصور أو هذا النوع من التلوين والرسم يعتبر نتيجة لاختلاط عناصر مصرية بالروح والأسلوب اليوناني الروماني وهذا ما اعتزسه المسيحيون من الحضارة القديمة في هذه القطعة لسيدة تمسك بالصلوب المنيخ أمام صدرها.

هناك بعض الملاحظات الرئيسية التي بدأت في الظهور مع بداية للفن القبطي ولازمته طوال مراحلها، ولكن بدرجات متفاوتة وبطرق مختلفة في التكيف. ومن هذه الملاحظات:

١- الموضوعات الوثنية بمعنى أنها بدأت منذ القرون الأولى الثلاثة واستمرت حتى القرون الرابع والثامن وما بعدها. ولكن في البداية تمذبت بطريقة هيلينستية تكاد تكون تقليد أعشى ثم أخذت بعد ذلك

وهو إلى مند بديلة الفرز الحامس معاني رمزية ثم تتخذ معنى وشكلا زخرفياً في المرحلة الثالثة.

٢- **التقليد:** بدأ الفنان القبطي في التقليد سواء الشخصيات أو الزخارف ثم مع الاتجاه الرمزي والزخرفي بدأ في تبسيط الأشكال. هذا التبسيط الذي كان يأخذ شكل التحوير فظهرت أخطاء تشريحية في تصوير الأشخاص والتحوير في الأشكال النباتية. أما في المرحلة الأخيرة فقد بدأ الاهتمام بالوجوه مع إهمال الجسم.

٣- **الزخرفة:** كان الفنان القبطي يلامر دائماً للـ Horror Vacio (أى الخوف من الفراغ) طوال عصوره.

فنجد التأثير السكندري الهلنستي واضح في مناظر المرحلة الأولى سواء في مناظر رعوية أو Landscape. ثم بدأت الزخارف تزداد في المرحلة الثانية وتتحور أشكال الطيور والنباتات. أما المرحلة الأخيرة فستزداد فيها الزخارف بحيث تغطي على كل الموضوعات ويزيد الاتجاه إلى الزخارف الهندسية مع ظهور تحويرات جديدة بالإضافة إلى الأشكال المتداخلة.

٤- **الرموز:** بدأها الفنان في بديلة الفن القبطي خوفاً من الحكم الوثني فأخذ يستخدم رموزاً لا يفهمها إلا للمسيحيون - ثم بعد إعلان المسيحية بدأت تتخذ الرموز مكانة دينية فاستمرت بوضوح وأصبحت من السمات المميزة للفن القبطي.

٥- **الألوان الهادئة:** استخدم الفنان القبطي الألوان الهادئة غالباً ربما لإصغاء المهابة على الموضوعات المردية التي تتناول سير الأنبياء والتقيسين.

وشرأتها شأن ماقى فروع الفن القبطى يمكن أن نضمم الرسوم القبطية إلى ثلاث مراحل:

- المرحلة الأولى: القرون الأولى حتى القرن الرابع.
- المرحلة الثانية: نهاية الرابع وطوال القرن الخامس.
- المرحلة الثالثة: القرنين السادس والسابع ويمتد حتى الثامن.

المرحلة الأولى

تميزت هذه المرحلة بعدة مميزات أو صفات من بينها:

- ١- التميزاء المصرى: وهو التأثير الموروث من المصرى ويظهر بوضوح فى الصور الجنائزية فالقرعونى والمسيحي يتفقان فى تفكيرهما عن وجود علم آخر بعد الموت - فلذا يجدها يجمع بين صورة المتوفى مع الهديسير بالإضافة إلى أنوبيس إله العالم الآخر عند المصريين وربما كان الفنان يعتمد التوزيع فى موضوعاته و عدم التوافق فى تكويناته.
- ٢- التقليد: تسيطر التكوينات الهلينية مع عدم إدراك للنسب ولكن الرسم أفضل من النحت فى هذا التقليد لأنه كان يقلد نماذج هلينية قائمه.
- ٣- اصطدام هيلينية مع المصرية: فحد الاتجاه العتالى الهلينية فى الرساق والأناقة والتحف وعدم الحركة مع الواقعية الشرقية.
- ٤- الرمزية المسيحية: بدأت فى هذه المرحلة الرموز الدينية التى سبق التحدث عنها.

من أمثلة هذه المرحلة منظر طبيعى (Lands cape) :

يرجع للقرن الرابع من كنيسة "Exode" فى "الخارجة".

نلاحظ التناقص فى تصوير الاحساد والملابس الذى يذكربا بالميزات الهلينية وإ- كانت التفاصيل غير دقيقة ومنعدمة بإهمال. بالإضافة إلى

تصوير هذا المطر الرعوى الذي تتضح فيه كلمة Lauds cape الهلنستية نجعلنا نؤكد أن هذا المطر نفذه بعض الإغريق المسيحيون الذين كانوا يعيشون في صحراء الصحراوية بعيداً عن السلطة الحديدية. الموضوع ليس به أى تأثير قطعى ما عدا وجود صليب الصليب مع وجود بعض الحروف باللغة اليونانية.

المرحلة الثانية من مميزات هذه المرحلة:

١- الاتجاه السردى التعليمى

بدأ ظهور الموضوعات التعليمية بعد إعلان المسيحية دين رسمى وهى الموضوعات التى كان يرمز إليها من قبل بمرور فقط. وكانت تسيطر أيضاً على الموضوعات فكرة الصراع بين الخير والشر وهى فكرة كانت موجودة أساساً فى الفن المصرى ومن هذه الفكرة جاءت رسوم متعددة للفرسان والقديسين على ظهور الأحصنة يحاربون الشياطين.

٢- تنوع الرسم كما لو كان الموضوع محدد فى ذهنه مسبقاً

التزم الفنان البيزنطى بتقسيم لوحاته موضوع رئيسى فى المنتصف وموضوعات ثانوية على جانبيه بشكل مميّز. أما الفنان القبطى فقد خرج عن هذا التقسيم كلية فنفذ الأشخاص والموضوع كله بشكل يجعلنا نعتقد أنه حدد الموضوع وأوضاعه فى ذهنه قبل أن ينفذه.

٢- Horro Vocio

وهو الحوم من العراغ وهو الذي قوى من العناصر الزخرفية التي كانت تسود فيها العناصر النباتية بحيث بدأ الاهتمام بالزخرفة بآتي على حساب الموضوع وبدأت الأشخاص والحيوانات تأخذ شكلاً محورياً.

من أمثلة هذه المرحلة قصة سيدنا إبراهيم وهي مرسومة على إحدى قباب كنيسة السلام التي ترجع للقرن الرابع وبداية الخامس والمنظر يصور إبراهيم عليه السلام وهو يقوم بالتصحية يافنه اسحق مع وجود آدم وحواء وبعض الشخصيات الأخرى المشتركة في هذا الحدث الديني.

نلاحظ في هذه الصورة اختلاط العديد من العناصر بعضها، فلا زال العنصر القبطي في بدايته. الملابس بديانها والأجساد بتسلسلها تذكرنا بالأمثلة اليونانية والبيزنطية، مع وجود الصلبان والرحارف المسيحية.

المرحلة الثالثة وهي كما سبق أن وضحنا أنها تعتبر مرحلة الفن القبطي ومن أهم مميزاتها:

١- الاهتمام بالرأس وإهمال الجسم بمرأ لاهتمامه بقديسية الشخصية المصورة فنجد العين الواسعة والملمح الواضحة وهالة النور ثم الجسم بشكل مبسط دون وجود أخطاء وتفاصيل الملابس تتخذ انحناءات تنمى مع شكل النوحة.

٢- تقليل الشخصيات وإكثار الزخارف تسيطر على هذه المرحلة زخرفة سطح السخيل المصري والأشكال المتداخلة مع الزخرفة الهندسية بالإصادة إلى هالة النور التي هي علامة مسيحية صرفة.

٣- العذراء المرضعة من أشهر موضوعات هذه المرحلة ظهور الشخصية المصرية في الفن أهمها شخصية العذراء المرضعة والمستوحى من إيزيس وهي ترضع طفلها حورس.

أمثلة هذه المرحلة

١- المسيح وأبوميسنا وهي لفونة ملونة على طريقة الألوان المحلوطة بالبصير والماء والكولا ومطروحة على الخشب، خطوطها بسيطة لتوضيح الموضوع. المنظر يوحى بالرهبة، تصور المسيح وهو يرعى القديس مونا كل منهما بجانب الآخر. التصوير أمامي مع وجود حالة تحيط برأس كل منهما.

المسيح هنا أكبر وبمسك كتاب (الخطوط) في يده مع وجود لفظ "المعقذ" بجانبه، يضع للمسيح يده لليمنى على أكتاف القديس مييا (Proeios) أى مصلى الدير، خلف المنظر نجد تلال الصحراء - أما هالات النور التي خلف الرؤوس المقدسة فتعلو مستوى قمم الجبال كأنها ترفع هؤلاء إلى السماء.

بعض التفاصيل البيزنطية مثل: الهالات، الكتاب الذي يمسكه المسيح الوضع المقدس للوقوف إلى جانب بعض، الجمود في خطوط الوجه، طبيعة الملابس والتفاصيل.

إذا كان في هذه اللوحة ما يشير إلى التأثير البيزنطي فنجد وضع المسيح أو حركة اليد فوق أكتاف القديس مصرية محلية قال Famiparity هذه قطعت القديسة الإمبراطورية.

وجعلتها تمثل مصر اليومية ولكن هذا الوضع لم يفقد المسيح قديسيتها التي تتضح بطول قامته ورأسه الأكثر طولاً وأكبر، كما أن وضع اليد على

لكناث القديس مينا ترمز إلى مكانة هذا القديس المرتفعة بحب يرفعه المسيح فوق مستوى الأرض.

إن الرمزية واضحة في أسلوب هذه اللوحة — وهي من صفات الفن القبطي مع تصوير الأجسام ممكئة وقصيرة — قسمته إلى أجزاء متساوية وبسيطة لا تظهر أى تفاصيل للجسم أسفل العباءة.

هذه اللوحة من باويط وموجودة الآن في متحف اللوفر وترجع إلى القرن السادس — السابع الميلادي.

٢- أيضاً من القطع الجميلة التي ترجع إلى نفس هذه الفترة وهي من أحد حنايا باويط وموجودة الآن في المتحف القبطي في القاهرة. تنقسم الصورة إلى قسمين الأول أو السفلي العذراء جالسة والمسيح طفلاً على ركبتيها ومحاطة باثني عشر قديس أتباع الرسل أو المبشرين مممكين بالكتاب المقدس. أما الجزء العلوي فنجد المسيح على العرش محاطاً بأربع وجوه رمزية لأربعة كتاب لسيرة المسيح وملكان في الجانبين. منظر الصعود هذا يعتبر تصويراً قبطياً فنجد الأشخاص خطوطها بسيطة ومماثلة لا يوجد دقة ولكن الألوان واضحة. المنظر يوحي بالقدسية والتفكير في معنى اللوحة.

٣- العذراء ترضع الطفل الصغير وهي تذكرنا بإيزيس وهي ترضع الطفل حورس وهو من الموضوعات الشائعة جداً في التصوير القبطي على مر العصور.

النسيج القبطي

أمدتنا أماكن الفن في منطقتي مصر الوسطى والعليا منذ أواخر القرن انماضي، بأعداد لا حصر لها من قطع النسيج متعددة الزخارف والأشكال

التي نرجع إلى الفترة ما بين القرن الثالث وحتى القرن الثامن الميلادي تقريبا، تلك القطع أطلق عليها اصطلاح "النسيج القبطي".

استخدم المصري القديم صناعة النسيج في عهد الحضارة المصرية أي منذ عصر ما قبل الأسرات ثم تطورت في عهد الأسرات تطورا كبيرا (مدينة بني سلامة) ولقد استخدم كل من النول الأفقي والرأسي ونول السحب البسيط في عملية النسيج كما استعمل المصري القديم الخامات المختلفة في صناعة النسيج مثل الكتان والصوف وإن كان قد استخدم على نطاق ضيق والزخارف كانت عبارة عن أشكال هندسية أو نماذج نباتية هذا إلى جانب صور الحيوانات والآلهة.

وفي العصر البطلمي كان النسيج إما في مصانع الحكومة أو مصانع للمعابد أو المصانع الخاصة الشعبية واستمر استخدام نفس الأنوال ونفس المواد الخام التي كانت مستخدمة في العصر الفرعوني. أما من الناحية الفنية فقد لعبت العناصر الأكاديمية دورا هاما كزخارف ممثلة على النسيج في العصر البطلمي، أما في العصر الروماني فكان صورة مكررة للنسيج البطلمي.

تعددت الخامات التي كانت مستخدمة في صناعة المنسوجات وكانت أشهر هذه الخامات:

أ- **الكتان**: ظل محتفظا بمكانته كأفضل الخامات المستخدمة في الصناعات النسيجية، يتميز بقوة احتماله وقدرته على امتصاص الرطوبة وعزل الحرارة، وقد تميز الكتان في هذه الفترة بالجودة.

ب- **الصوف**: احتل الصوف مرتبة هامة بين الخامات، بل أصبح مصدرا اقتصاديا هاما لمصر إذ كانت المنسوجات للصوفية تصدر إلى أسواق الشرق الأقصى.

استعمل النسيج القبطي الصوف أيضاً من أجل الرحفة فقد كان يقوم بصنع الزخارف علي القمصان والملابس من الخيوط الصوفية متعددة الألوان.

جـ- الحرير: هناك رأي يقول أن الحرير وصل إلي مصر للضيباط والموظفين البيزنطيين، بينما هناك رأي آخر يرى أن الحرير وصل إلي مصر قبل ذلك حيث استقدم من روما وفينيقيا عن طريق التجارة في القرن الثاني الميلادي وهذا الرأي أقرب إلي الصواب حيث أننا نعلم أن الإمبراطورية الرومانية عرفت الحرير مع ازدياد الرفاهية التي عمت الإمبراطورية وعليه فمن الطبيعي أن يصل إلي مصر عن طريق التجارة.

كان استخدام الحرير في مصر في البداية علي نطاق ضيق وذلك بسبب ارتفاع ثمنه هذا إلي جانب القيود التي فرضت علي استخدامه، فقد كان منافياً للرجولة وقد ندد آباء الكنيسة بالرفاهية التي وفدت مع استخدام الحرير في السلاط، ولكن مع مرور الزمن ازداد استخدام الحرير كحامة من خامات النسيج.

غزل الخيوط والصناعة والطباعة

استخدم النسيج القبطي المغازل اليدوية البسيطة في غزل الخيوط وكان يستخدم لكل نوع مغزلاً خاصاً به تبعاً لسمكه.

برع الفنان القبطي في صناعة وطباعة المنسوجات فقد عرف عنه المهارة في تكوين المصنعات النباتية الطبيعية، كما استخدم في الطباعة الشمع والصلصال والأملاح كأملاح الرصاص والنحاس والحديد وتتميز

هذه الأصلاح بحاصية امتصاص الألوان بعد جفافها بنسب مختلفة مما يعطى تأثيرات لونية متعاقبة.

مراكز صناعة النسيج

اشتهرت بعض المراكز والتعريف بصناعة النسيج وكان لها الصدارة في الإنتاج من حيث الكم والكيف وأهمها:

أ- مدينة باتوبوليس: أخميم

تقع على الضفة الشرقية للنيل أمام سوهاج تقريباً، عرفت في العصر الفرعوني باسم 'حم' 'Chm' ومن هذا الاسم امتد الألفاظ الاسم الذي أطلقوا عليها وهو حمين Chian أما اسم باتوبوليس فقد استخدمه الإغريق نسبة إلى اسم الإله بان إله الحصوة والنماء. وقد اشتهرت هذه المدينة باستجداد الكتان لصناعة المنسوجات الكتانية الممتدة الصنع ومن حمامات جيدة العزل.

ب- مدينة أنتينوبوليس (الشيخ عبادة)

نرجع أغلب قطع مجموعة متحف الإسكندرية لهذه المدينة التي تقع على الضفة الشرقية للنيل بالقرب من الإسمويس. اشتهرت هذه المدينة بوجود عدد كبير من مصانع النسيج بها، وما زاد من أهميتها ارتباط إحدى قراها وهي (خفن) بالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، حيث كانت تلك موطن "ماريا قبطية" التي أهداها للمعوقس حاكم مصر للرسول وتزوجها.

ج- مدينة هرموبوليس (الأشمونيين)

شمال غرب ملوي، وضمت هذه للمدينة العديد من مصانع النسيج.

د- لوكسبرنخوس (البهتسا)

سميت هذه المدينة بهذا الاسم نسبة إلى نوع من الأسماك كان موجوداً بكثرة بها، ويقسمه أهلها.

مصانع النسيج والحرفيون

انتشرت مصانع النسيج في أنحاء البلاد وتنوعت ما بين مصانع صغيرة وأخرى كبيرة. مصانع مملوكة للدولة وأخرى مملوكة للأفراد ومن بين المصانع الحكومية كان هناك مصنع يهتم بإنتاج للنسيج الذي يحتاجه للقصر الإمبراطوري.

وكانت المصانع الشعبية تقوم بسد حاجات الحكومة من ملابس الجنود واستطاعت أيضاً أن تحقق الاكتفاء في السوق المحلية.

لما العمال الحرفيون قد انتظموا في نقابات للعمال الذين كانوا يقومون بأعمال ترتبط بصناعة النسيج من أمثال المطرزين والصباغين وغيرهم. وكانت هذه النقابات مسئولة عن سد حاجات الحكومة من المنسوجات ومسئولة كذلك عن تأدية الضرائب المفروضة على الأعضاء.

طرق الصناعة

تنوعت الطرق التطبيقية للصناعة في مصر القبطية وإن كانت تعتمد في أساسها على طريقة واحدة وهي تعتبر من أبسط الطرق للحصول على قطعة منسوجة على نول بدوي ويتلخص في أن يقوم السامح بفرد الخيوط السداد على عارصة خشبية بحيث تكون موازية لبعضها تماماً ونقسم هذه الخيوط إلى قسمين:

أ- الخيوط الفردية.

ب- الخيوط للزوجية.

ويتم بعد ذلك عملية النسيج - وهذه العملية تعتبر من أبسط العمليات الخاصة بالنسيج، أضاف عليها النسيج وابتكر بظير أنواع أخرى من الطرق الخاصة بالصناعة منها:

أ-النسيج السادة: وهو أسسط أنواع المنسوجات وأكثرها شهرة وينتج أبسط أشكاله من تقاطع خيوط السداة مع خيوط اللحمة تقاطعاً منتظماً وفي بعض الأحيان نجد أن النسيج استخدما خيوط زوجية لاعطاء قطعة السبيج متانة ومظهر زخرفى جميل.

ب-نسيج القباطى (الزخرفة): هذا النوع هو الأكثر شيوعاً، حيث أنه أطلق عليه نسيج (القباضى) وتعد طريقة النسيج المستخدمة فيه أول محاولة للحصول على زخرفة نسجية مكونة من لونين أو أكثر وكان النسيج يقوم بها بدقة ومعروفة أيضاً باسم (Tapussery).

ج- النسيج الويرى: يعتبر أقل شيوعاً من نسيج القباطى وكان يستخدم فى الحالات التى تتطلب نوعاً مميكاً من المنسوجات أو كمناشف لوجود وير به وذلك باستخدام السلال.

زخارف النسيج القبطى

يمكننا تقسيم النسيج القبطى إلى ثلاث مراحل من حيث الزخارف

- فترة مبكرة: قرن ثالث ورابع.
- فترة متوسطة: قرن خامس.
- فترة متأخرة: قرن سادس وسابع.

للفترة المبكرة

يمكننا أن نرجع هذه الفترة أيضاً إلى القرن الثانى الميلادى وطوال القرنين الثالث والرابع. سادت فى تلك الفترة العناصر اليونانية والرومانية.

ويجب ألا نندعش من استخدام المسيحيين للعناصر الزخرفية الكلاسيكية فقد سيطرت عليهم الثقافة والحصارة الإغريقية فترة طويلة قبل اعتناقهم للدين الجديد مما أدى إلى لفتيانهم بعض الموضوعات الإغريقية التي كانت مؤثرة على عقل وقلب الإنسان المصري. ففي البداية مثلها الفنان في يونانية بحتة، ثم أخضعها للدين الجديد فظهرت في أسلوب جديد أكثر ساطعة.

فعمد تصوير الفنان القبطي للأنكهات والصوريات وموضوعات الصيد ببعض الحلوط الخارجية للتعبير عن الحركة، وجوه الرجال تتميز بالنظرة العبادة أو العابة، شعورهم عادة قصيرة وأحياناً كانت لهم شوارب متصل بشعر اللحية.

أما النساء فقد تميزن بوجود الأكرات والسلاسل، أما الشعر فنجد أحياناً بطريقة البوكل، وتعلو وجوههن انشامة خفيفة ونظرات هادئة وهذا كما نعلم من صفات الرسم اليوناني، مع استخدام بعض العناصر النباتية مثل ورق العنب والفروع للنباتي.

من أمثلة هذه الفترة:

١- قطعة إلى الفول ترجع إلى نهاية القرن الثاني الميلادي — توجد في متحف موسكو. الموضوع من الأساطير اليونانية في العصر الهلنستى، مصور بطريقة كلاسيكية واضحة فنجد الوضع الجانبي لنجزء العلوى من الجسم الممتلئ النظرة المعبرة إلى حد ما، له شارب ولحية، يحيط بالمنظر الدائرى بعض الزخارف النباتية التي تتكون من بعض الورود والأوراق النباتية البسيطة.

٢- جليها أله الأرض — ترجع هذه القطعة إلى نهاية القرن الثاني الميلادي وتوجد في متحف ليننجراد، الموضوع كما هو واضح قديم ألغى النسيج

القبلي في التنفيذ، نلاحظ فيه الجسم القريب من الواقعية، النظرة للحامسة الهائلة - الشعر على هيئة بوكالات، تفاصيل الوجه طليعية الخ... ملوب متأخرق تماماً. الإطار الخارجى يتكون من زخارف نباتية بسيطة عبارة عن ورود وورق شجر.

٢- قطعة الفارس وترجع إلى القرن الرابع - وموجودة في متحف اللوفر بباريس. المنظر مصور داخل مربع محاط بإطار من الأواني والزهور. الفارس يمتطى جواده وكنب يجري ينظر خلفه. وعلى العريضة للهليستية يرتدى الفارس يرتدى رداء يطير في الهواء، بصفه العلوى أمامى يرفع يده لأعلى، يستخدم الفنان في هذه القطعة الخط الأصفر للإيحاء بالذهب المستخدم في زخرفة ملابسه. كثيراً شكل الرأس وعدم ظهور تفاصيل اليد تبعدا على هليستية الموضوع والجلسة أيضاً الهليستية.

المرحلة المتوسطة

بدأ الفنان في هذه المرحلة استخدام الرسوم القبطية من خلال الموضوعات المسيحية ذات الطابع الدينى لذا بدأت هذه الأشكال ترسم في طابع جديد يتميز ببعده عن الحيوية والحركة وأخذت النسب التشريحية في السيطرة وإن ظلت قريبة من التناسق.

توسع الفنان في هذه المرحلة في استخدام العناصر النباتية والهندسية سواء كانت مربعات أو مثلثات والأشكال السداسية والمثلث المضلاع. ومن الأشكال النباتية استخدام القلوب كشكل محور عن للفروع النباتى والجذائل والحقد.

١- قطعة ديونيسيوس ترجع هذه القطعة إلى القرن الخامس، وموجودة في متحف اللوفر بباريس، المؤلف الهليستى موجود ولكن مع بداية

لوحات القنون القبطية

ظهور الأسلوب المبني. فالموضوع أيضاً من الأساطير اليونانية — المحدد بإطار من زخرفة القلوب التي سوف تنتشر خثرة في المرحلة المتأخرة والصنجان فجد ديونيسوس الإله الوثني — طهالة النور حول رأسه، الجسم لا يزال يحلوه فيه الفنان المتمسك بالواقعية الهلنستية، الوجه يجمع بين العيون الواسعة التي سوف تسر بعد ذلك بدون أي تمبير جمالي والشعر القصير الغير متناسق (قديمي) وبين تفاصيل الوجه الأخرى القريبة إلى الطبيعية (القم — الأنف — للحدود — الرقة).

٢- مثال آخر رهوي: من القرن الخامس أيضاً، ومن متحف اللوفر. بداخل إطار من الزخارف الوردية والنباتية البسيطة نجد ثلاث مستطيلات تصور أشخاص رعيّة، وهنا الفنان لا زال متأثراً بالهلنستية المألوفة.

٣- قطعة الراقصة: من نفس الفترة، ومحفظة في متحف اللوفر السابق. لوضاً للتأثير الهلنستي واضح في الجسم الممتلئ للطبيعي — الشعر المصنف إلى حد ما. الأقران — ولكن بدأت الشخصية المبطية القومية تظهر في العين الواسعة وتبعد عن جمال الوجه والتناسق.

أما المرحلة الأخيرة

واقتي شملت القرن السادس والسابع فقد ازدادت في هذه المرحلة البعد عن الواقع حتى وصل إلى التطرف والتجوير للزائد في الرسوم الآمية — فصارت رسوماً رمزياً أطلق عليها البعض الرسوم الكاريكاتورية.

تحوّرت أشكال النباتات في هذه المرحلة بحيث أخذت شكل نهائي قبطي فجد شكل القلوب المحورية عن الفروع النباتية أصبح أكثر شيوعاً

في هذه الفترة. وانتشرت الزخارف في هذه المرحلة بحيث شملت أجزاء كبيرة من قطعة النسيج.

١- عائلة نصلي في إطار معماري مكون من عامودين وجمالة نجد نسر وطاووس يقفان أعلى عائلة مكونة من رجل وسينان وطفل يصلون - (الأيدي مرفوعة). النسر يمسك بصليب في منقاره ويوجد صليب آخر أسفل الجمال. الأشخاص في أمامية واضحة - الأعين واسعة أجسام صغيرة - الرؤوس متشابهة الإطار الخارجي عبارة عن جدائل.

القطعة ترجع للقرن السابع - من أخميم - في متحف سويسرا حالياً.

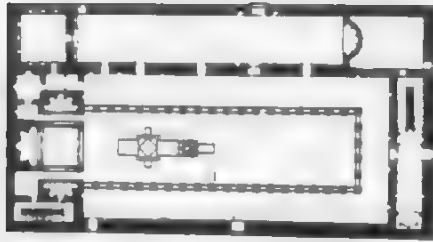
٢- مولد أفروديت في إطار من الزخارف المسيحية والرموز المسيحية أيضاً نجد منظر لمولد أفروديت القطعة كلها أسلوبها قبطي مسيحي فقط الموضوع هو المقتبس من التراث القديم الوثني. ترجع للقرن السادس - متحف اللوفر.

٣- مثال آخر من القرن السادس لقديم يقف أسفل واجهة مثقبة محمولة على عامودين يمسك بإبناء بيده اليسرى بينما لليمنى بها إبناء آخر به زيت. نلاحظ هنا سيطرة الأسلوب الجديد في تصوير الجسم الذي يأخذ شكل مستطيل هندسي بدون أي جمال أو تناسق وأيضاً في جميع التفاصيل الأخرى.



خريطة رحلة العائلة المقدسة إلى مصر

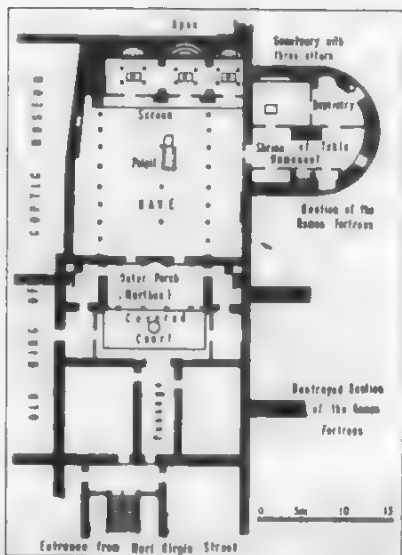




الدير الأبيض بسوهاج



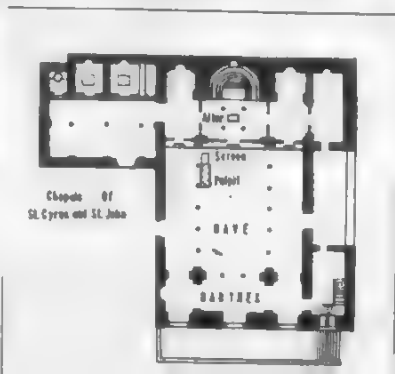
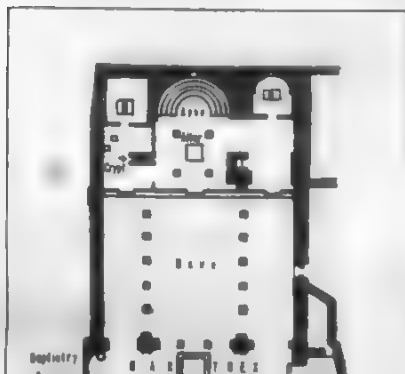
صورة للكنيسة أبو مينا



كنيسة القديس مرجيوس

الكنيسة المعلقة

كنيسة القديسة باربرا

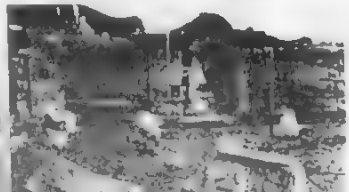




نحت بارز من إلهامسيا يمثل الالهة أفروديتى

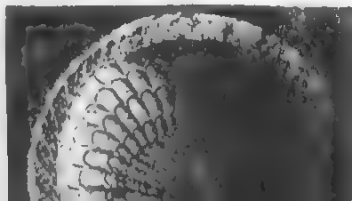


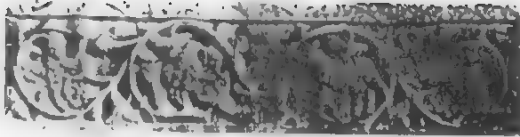
حشوة من الحجر الجيري من سواهج



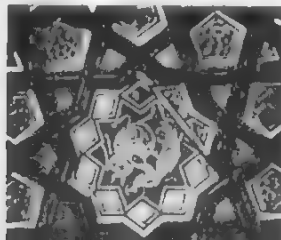


نيجان أعمدة قبطية





حشوات خشبية من الكنائس القبطية





تصوير جدارى من دير القديس أرميا بسقارة



تصوير جدارى من كنيسة أم الہريجات





نسیج قبطی



الفصل الرابع

الفنون البيزنطية

تقديم عام لمقومات الفن البيزنطي

أصول الفن البيزنطي

الأجزاء المعمارية للكنيسة

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنيسة

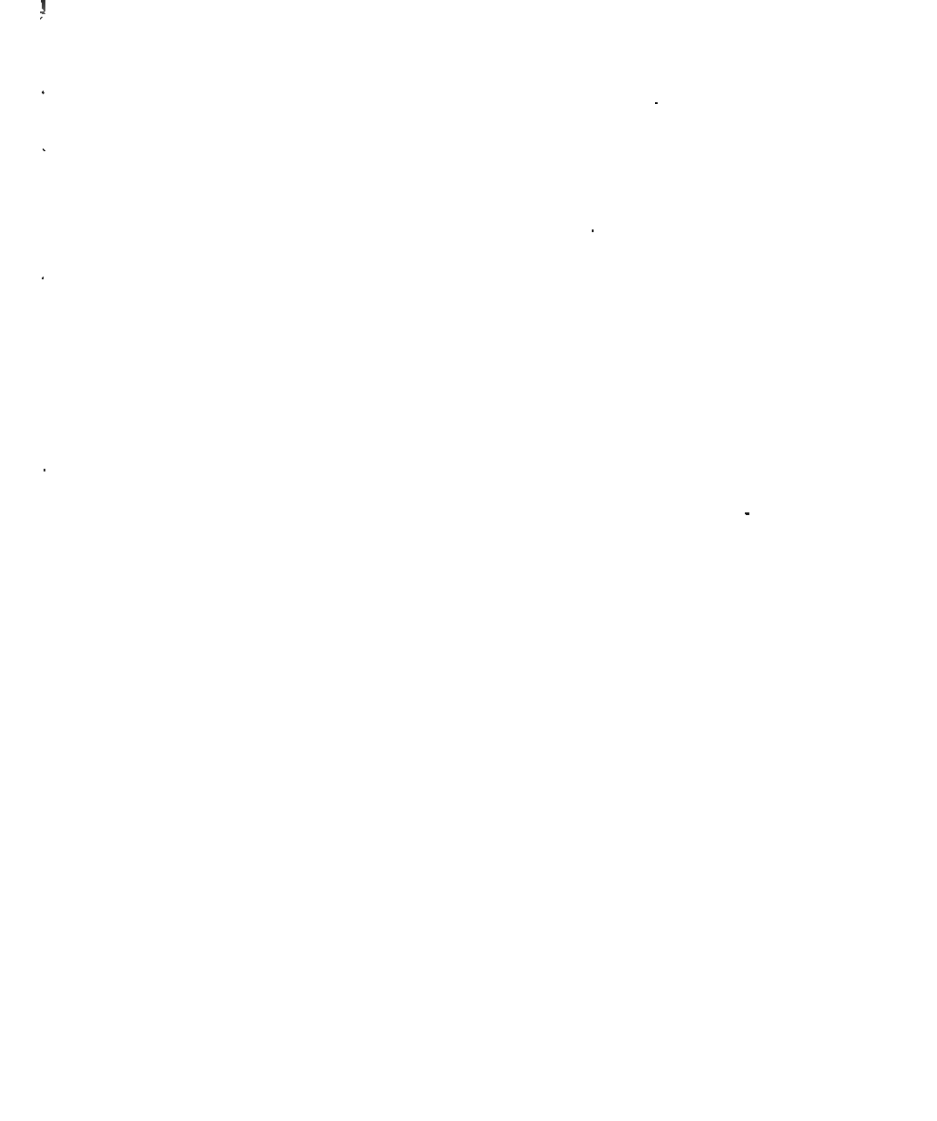
أشكال الكنائس

أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية

أشكال الأسقف

للزخارف المعمارية

الفسيفساء البيزنطية



الفنون البيزنطية

تقديم عام لمقومات الفن البيزنطي

كانت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها التاريخ، ذلك أن هذه الإمبراطورية صمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبراطورية أقصى اتساع لها في عصر الإمبراطور تراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمبراطورية الرومانية صنفذ من المحيط الأطلسي غرباً وحتى الفرات شرقاً فشمكت في الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، وأرميريا، وإيطاليا، وألبانيا فصلاً عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسي حتى طرابلس، في حين شمل الجزء الشرقي من الإمبراطورية النلقان وآسيا للصعري وأعلى بلاد النهرين فصلاً عن الشام ومصر وبرقة بالإضافة إلى امتداد النفوذ الروماني حتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبراطورية الرومانية بتناسك أجزائها بالرغم من أنها تضم شعوب وأمم متباينة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبيض والذي جعل من هذا البحر شريان رئيسي يربط بين مختلف أجزائها في حين ساعدت الأنهار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فصلاً عن الطرق المعبدة التي اشتهرت بها حضارة الرومان بلقامتهم لشبكة واسعة مترامية ليس لها نظير في العالم. لقد كانت الإمبراطورية الرومانية في أزهى عصورها في الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق.م. و وفاة ماركوس أوريليوس ١٨٠م.

وعندما اتسم النظام تحكمت للقوات العسكرية في عزل الأباطرة ولقاست غيورهم بعد أن كان الحيش خادماً مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطرة وأعضاء المناتو العوبة في أيدي رجال الجيش غير أن الأزمة المعروفة بأزمة القرن الثالث الميلادي وهي أزمة سياسية اقتصادية اجتماعية وعسكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة سبتيميوس سيفيروس الذي كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أي الأحوال ظلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأباطرة العسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادي مما أدى إلى تفشي الفوضى في الداخل وإنعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرماني وخاصة على جبهتي الراين والدانوب في الوقت الذي تزايد فيه الخطر الفارسي على الولايات الآسيوية. وفي وسط الفوضى الشاملة والحروب الأهلية التي عميت الإمبراطورية في النصف الثاني من القرن الثالث تولى الحكم الإمبراطور دقلديانوس عام ٢٨٤م لكي يقوم بإصلاحاته الإدارية التي قضت على تلك الفوضى وأعادت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقي لقوة العالم الروماني لم يعد في الغرب وإنما في الشرق وأخذ عاصمة جديدة للإمبراطورية هي مدينة نيقوميديا على الساحل الشمالي الغربي من آسيا الصغرى على بحر مرمرية بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عسكرية فسي نقل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تنهى دقلديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قنسطنطين الذي استطاع أن يتغلب على خصومه ومنافسيه واحداً بعد الآخر حتى تم توحيد الإمبراطورية الرومانية عام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور

قنسطنطين الذى حكم من ٣٠٦ - ٣٣٧م كان يستمتع بأهمية خاصة فى التاريخ نظراً للأعمال الهامة التى قام بها والتى كان لها أثر واضح فى تضيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوسطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: اعتزاله رسمياً بالديانة المسيحية كأحد الأديان التى تمارس فى الإمبراطورية.

الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر فى إيطاليا إلى روما الجديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المستعمرة الدورية القديمة بيزنطة التى أسسها الإغريق فى القرن الثامن ق.م ولم تحظ بأهمية تذكر بالرغم من أهمية موقعها حتى اختارها الإمبراطور قنسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتى أسماها روما الجديدة ولتتهى من بنائها فى عام ٣٣٠م.

وليس هناك شك فى أن تأسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة وبدل على بعد نظر قنسطنطين وعلى حقيقة تفهمه للأوضاع الجديدة التى أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه امتك من الشجاعة والعزيمة ما مكنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة التى أقيمت عليها هذه المدينة شبة جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرة ومن الشرق مياه مضيق البسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبى ومن الغرب للعاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضائق التى تربط لبحر الأسود بانب - الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت

مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقى الطرق التجارية العظيمة التى تربط البحر الأسود ببحر ليجه وتربط أوروبا شمالها ووسطها وغربها بقارة آسيا وأيضاً قارة أفريقيا فى الوقت الذى تتوسط فيه هذه العاصمة الجديدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف، على أى الأحوال لم يدخر قنسطنطين وسعاً فى جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما فى قلب تلك المنطقة ذات الأحوال الحضارية الإغريقية حيث جاء قنسطنطين بألاف الصناع والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث استقطب قنسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة.

لقد أصبحت العاصمة الجديدة التى أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظللت كذلك على مدى أحد عشر قرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالي ٤٥٠م تقول أنه كان بالمدينة وقت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية وسنة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة ، ٤٣٨٨ م للدور للضخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مبخلاً ممهداً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة باللهو والمعامات العامة والمباني للفخمة والكنائس المزودة بالنقوش الجميلة والميادين الواسعة العظمى التى كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قد تشمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذى أقيم فوق التل الثانى من تلال المدينة وهذا الفوروم الذى أطلق عليه اسم فوروم قنسطنطين كان عبارة عن مساحة داخلية يدخل الإنسان إليها من كلا جانبيها تحت قوس من أقواس النصر وكان يحيط للساحة مداخل معقدة وثمانين، بينما أقيم فى الناحية الشمالية لفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفى وسط الساحة عمود يعلوه تمثال أبولو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع

تقوم على جانبيه قصور وحوانيت وتطله الدواكي المعمدة ويمتد هذا الطريق مخترقاً المدينة إلى ميدان الأوغسطينوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قدم وعرضه ٣٠٠ قدم ومسمى بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قنسطنطين بوصفها Augusta. وعند الطرف الشمالي لهذا الميدان قامت كنيسة أبياصوفيا الأولى وعند الطرف الجنوبي شيد القصر الرئيسي للإمبراطور كما شيدت حملات زيوكسس الضخمة التي كانت تحتوى على مئات التماثيل المنحوتة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربى كان يقوم بناء ضخم مكون من عقود ويعرف باسم Million ومنه تتشعب الطرق العظيمة والكبيرة (لا يزال بعضها باقٍ للآن) والتي تربط العاصمة بمختلف ولاياتها وهناك أيضاً فى غرب الأوغسطينوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أبياصوفيا كان يمتد القصر الإمبراطورى أو القصر المقدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبواب معمدة بينما انتشرت بيوت الأشراف فى أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشوارع الجانبية والتي كانت مزججة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت السجّار ومساكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهى عند طرفه الغربى بالباب الذهبى فى سور قنسطنطين حين يفتح هذا الباب على بحر مرمره وكانت القصور تقوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قنسطنطين أن يجعلها تجسيدا للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنه رغم تلك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهى الحضارة البيزنطية التى اتخذت سميتها من الاسم القديم للمدينة وشملت الإنتاج الفنى لكل القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتي استمرت حتى سقوط العاصمة فى أيدي المسلمين فى منتصف القرن الخامس عشر الميلادى.

أصول الفن البيزنطي

من الصعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطي كما أنه أيضاً من الصعب القول أنه مع انتقال العاصمة الرومانية إلى مفرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطي، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها في أواخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادي. ولا شك أن موقع المدينة المتوسط بين آسيا وآسيا الصغرى وأوروبا بالإضافة إلى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمبراطورية للرومانية كسوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق العناصر الفنية ذات الأصول المختلفة لكي يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلق عليه فن البيزنطي سواء في مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو الفلسفساء أو حتى في مجال الفنون الصغرى ولكي نتفهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطي ينتمي لأصول منبعه هي:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهيللنستي).

ثانياً: آسيا الصغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (إيران - العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليونان والعالم الهلنيستي

للمقصود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التي امتدت إليها الحضارة الهلنيسية مثل الساحل الغربي وآسيا الصغرى وشمال سوريا (إنطاكية) ومصر (الإسكندرية) حيث توطنت الحضارة الإغريقية وازدهرت معالم الفن الهلنيستي الذي استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قبل الميلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادي لم تعد تلك المراكز الفنية قادرة على المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بدون تجديد ثم مالت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية للخارجية (العوامل الشرقية للقوة) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت تمثل الفنية إغريقية (المتألية). أيضاً في العصر الروماني ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإنطاكية انتقل التراث الهيليني إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: آسيا الصغرى

برغم من تواجد مقومات الحضارة الهلنيسية في بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توجد أيضاً في وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلي وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحثيين، ويظهر هذا التراث الفني خاصة الميل لاستخدام الحيوانات كعناصر زخرفية خاصة شكل الأسد والنمر وهي عناصر زخرفية ظهرت أيضاً في الفن اليوناني في العصر الهلنيستي. هذه العناصر الزخرفية انتقلت لبعثاً في الفن البيزنطي خاصة في مجال النحت سواء في القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى في الفن السلجوقي في القرن الثاني عشر الميلادي.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالرغم من أن روما اعتمدت في تكوين ملامح فنها في البداية على الفن الإغريقي إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطوري أصبح للفن الروماني ملامحه الخاصة خصوصاً في مجال الصور الشخصية والنحت التاريخي. ومع ذلك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى التي خضعت لها سياسياً. وعندما نقل قسطنطين عاصمته إلى شواطئ مرمرة في ٣٣٠ ميلادية حمل معه جميع عناصر الفن الروماني فالمباني التي شيدت في القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التي أقيمت في المدينة كانت ذات طابع روماني حتى لقانون واللغة اللاتينية وجميع مظاهر الحضارة الرومانية نقلها قسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلك جاءت تسمية هذا الإمبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة متجاوبة مع المظهر الروماني الذي اتخذته المدينة. بالرغم من ذلك فإن طبيعة موقع العاصمة حول هذا المظهر بحكم السيادة الخارجية لتكوين الإغريقي لهذا المكان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب اللسان الإغريقي على اللاتيني وفي القرن التاسع لم يعد أحد في القسطنطينية يعرف اللغة اللاتينية، حتى في مجال الفن أخذت مظاهر الفن الروماني تنقل كالصور الشخصية الإمبراطورية وتغير صور المسيح كشاب غير ملتحى مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفني دون تحديد لهوية هذا الفن، ففي سوريا توجد المدن ذات التراث الهلينستي وعلى رأسها مدينة إنطاكية كما يوجد بها أيضاً المدن للدخالية التي تقع على طرق القوافل وأهمها

مدينة دورا أوروبوس Dura Europos ثم يأتي بعد ذلك تراث المدن الداخلية وهو تراث محلي نستطيع أن نقول أنه مضاد للتراث الهلنستي وهذا التراث المحلي هو الذي يجمع بين الاتجاهات الفنية الثلاث نظراً لأنه هو الذي أثار في الفن البيزنطي وهو التراث الذي يطلق عليه الفن السرياني. هذا التأثير يظهر بالذات في مجالي التصوير الحائطي والفسيفساء وينعكس في الاهتمام ليس بالجمال في حد ذاته ولكن بالمعنى الذي تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير والفسيفساء البيزنطي والمناظر بالفن السرياني يوضح عناصر ذلك الفن من خلال التصوير بالموضع الأمامي وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركز الشخصية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقد ظهر هذا الاتجاه أول ما ظهر في ضريح دقلديانوس واعتبر أنه تدهور للفن الكلاسيكي بينما للحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات المشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفنون القديمة في جنوب العراق وسوريا، وليس معنى ذلك أنها تأثير مباشر من تلك على الفن البيزنطي أنه يمكن التعبير عنه من الحنين للماضي والذي يمكن أن ننتمس خطأ في بالمعرا ودورا أوروبوس. هذا التأثير يظهر في الفسيفساء والمنحوتات من القرن الرابع إلى السادس وهو الأسلوب الذي ميز الفن السكندري خاصة في مجال نحت الحاج كما أنه ظهر أيضاً في التصوير الحائطي في كبادوكيا وأرمينيا منذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً في تصوير Miniaturism (مينياتوريزم) وهي الصور مع الكتابات التي استمرت في المشرق المسيحي حتى للقرن الثامن عشر.

وإن ذلك نستطيع القول أن الأثر الهلنستي والسرياني يعتبران من أقوى المؤثرات في بلاد الفن البيزنطي. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب

أن نشير إلى مصر في الوقت الذي استمر فيه الأسلوب الهلينيستي في الإسكندرية حتى القرن الخامس بتطور أسلوب فني خاص يعرف باسم الفن القبطي وهو فن يرتبط في أصوله بالفن المصري القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهلينيستي والسرياني أي أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن في عمق للوادي عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

خاتمة: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين يعني به تلك المنطقة الشمالية التي يغلب على تكوينها الأحجار التي استخدمت في العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمي استخدم الطوب ولبست الأحجار.

لقد كان شمال العراق موطناً للحضارة السامية الآشورية أما في العصور الكلاسيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقي وغربي واستمر في الشرق منها الطابع السامي أما في القسم الغربي فقد تأثر بالحضارة الهلينية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السرياني والهلينيستي بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه في القسم الشرقي في مجال العمارة تظهر القباب للمبنة بال عقود لكنها تغطي مبانئ مستديرة وكذلك العقود المتتالية ذات الطابع الفارسي ولا زالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتي أثرت بشكل مباشر في العمارة البيزنطية.

ولا يقتصر التأثير الحضاري لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت والعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطي.

ساسانياً: جنوب فارس (إيران - العراق)

بالرغم من أن السلوقيين - نوات الأصول المقدونية - استطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجنوبي في بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالي أسبقوا التراث الهلنستي على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقتصر نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التي أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولة السلوقية وازدياد تكاملها في عهد الدولة الساسانية في ٢٢٩ م على يد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة في إشتا في جنوب العراق وفي شمال فارس معلما في مدينة شاپور وبرزبوليس.

وقد صاحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساساني الذي حظي بانتشار واسع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامي لما كان له الأثر الواضح في تطور وليس تكوين الفن البيزنطي، هذا التأثير الساساني يظهر في مجال النسيج والفخار والتحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادي.

ساسانياً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)

عند الحديث عن التأثير الإيراني أي الساساني في الفن البيزنطي فالمقصود بذلك تقسم الشمالي من إيران والذي ارتبط بالقبائل التركية التي تميزت في مجال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما في مجال التحت فقد فضلوا النحت الواطئ الذي يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية.

أما في مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر الزخرفية مع استعمال للون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين

ونفس العناصر الزخرفية في الطلاء بالمينا التي انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هذه العناصر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت في العصور المبكرة وبالتالي تطورت هذه العناصر حسب المكان الذي انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشمالي الذي يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهاغاريا واسكتندافيا.

الثاني: من إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التي ظهر فيها الفن الساساني والبارثي.

لقد قام هذا الفن بدور ملحوظ في تكوين الفن البيزنطي وتحتل أهميته بعد الفن الكلاسيكي لهماً بماثالبته والفن السرياني بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحي أصبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بيزنطة عن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر في تأثر هذا الفن الإيراني التركي بالفن السرياني.

وعلى ذلك فإن الاتجاه الزخرفي في الفن للبيزنطي قد وصل إلى بيزنطة عن طريق الشرق أكثر منه عن طريق الغرب. على أي الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطي هو مزيج بين فنون الشرق والغرب أي بين الإغريق المعبرين عن الرقة والمثالية من جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية للرومانية وتفضيل الوضع الأمامي وكل العناصر الزخرفية من للشرق والأشكال الخرافية للفن الساساني والحمود من تحت الأناضولي.

كل هذه العناصر بقيت في حطية الفن للبيزنطي إلا أنه بالرغم من تلك العناصر فإن الدور الأساسي في تكوين الفن للبيزنطي يمكن تقسيمه بين

اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطى بل أيضاً على فكره.

على أى الأحوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره فى تكوين الفن البيزنطى فهناك الدين المسيحى ذاته أيضاً الذى لعب دوراً رئيسياً فى هذا المجال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى فى إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات فى الوقت الذى لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاعوا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجرى فى الحياة اليومية بين عامة الشعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالى صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الدينى تلك الاختلافات الدينية التى شغلت العالم المسيحى لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الثانى عشر إلا وأصبح الفن البيزنطى ذو طابع دينى صرف فى الوقت الذى أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدى.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس للحضارة البيزنطية بل أيضاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح الفن البيزنطى، فالفن البيزنطى لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

الأجزاء المعمارية للكنيسة

سبق الإشارة إلى العناصر التي أثرت في تكوين ما يعرف باسم الفن البيزنطي، والتي يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن التفريق فيما بينها في المراحل الأولى لهذا الفن إلا وأنه بعد اكتساب الفن البيزنطي ملامحه الرئيسية تلاشت هذه الأصول في اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطي لابد وأن يتناول العناصر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير ثم مجموعة الفنون الصغرى.

ونظراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هذه الديانة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطي يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالذات عمارة الكنائس التي بنيت لغرض الدين الجديد بمعنى أو بآخر. وهي الحقيقة أن العمارة لم تقتصر على عمارة الكنائس فهناك المباني العامة الأخرى والقصور والمنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقيقي والملاحظ الجديد للفن البيزنطي ظهرت بالذات في الكنائس نظراً لأن احتياجات الدين الجديد استوجبت متطلبات خاصة فإن عمارة الكنائس جاءت لتلبية هذه المتطلبات. ولذلك فالحناصير المعمارية للكنائس البيزنطية تختلف مثلاً عن العناصر المعمارية للكنائس حالياً، ويمكننا القول فإنه مهما تعددت أشكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر الرئيسية التي تكونت منها تلك الكنائس هي كالآتي:

أولاً: الفناء الخارجي Atrium

وهو فناء واسع غير موقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بـ Porticus الذي يكون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus

معتوح من الخارج أو معلق بجدار وعند تواجد فتحات في هذا Porticus وهي المسافات بين الأعمدة كان لابد من وجود حواجز خشبية تفصل الـ Porticus عن الفناء الخارجي Atrium ، وبصفة دائمة يتواجد الـ Atrium أمام مدخل الكنيسة. ويلاحظ أن الاختلافات في Atrium بين الكنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقي للـ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومنذ البداية كان دائماً مدخل للكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر جزء من الكنيسة في الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفسير تخصيص الجهة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثير في العبادة المازية وهي عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليست هناك ما يؤيد وجهة النظر هذه. ويمكن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة بأنه تطبيق عملي لما توصل إليه المعماريون خلال العصر الإمبراطوري حيث كانت للباربليكات يحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففي الكنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد في ثلاث جهات فقط أما الجهة الرابعة وهي الشرقية للمواجهة لمدخل الكنيسة فلا وجود للـ Porticus وإنما يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤديان إلى مدخل الكنيسة.

بالنسبة للكنائس في روما وسالونيك وفلسطين نجد أن الـ Porticus يمتد في أربع جهات وفي كنائس آسيا الصغرى كان الـ Porticus في الجهة الشرقية على شكل جدار مثلما في الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آسيا الصغرى تشمل على ممر يفتح من جهة على Atrium بفتحات واسعة ويفتح في الجهة المقابلة على صالات للكنيسة بواسطة أبواب ضيقة. يوحى في وسط Atrium في العادة Kantharos أي حوض التعميد

وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول إلى Atrium إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Paradisus ، وأمام الـ Atrium يوجد أحياناً Propilo وهو مدخل معمد وهو الجزء المعماري الذي كان يسبق للمعابد الكلاسيكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أى وظيفة إلا إضفاء مظهر فخ على واجهة الكنيسة.

ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهذا اللفظ مأخوذ من الكلمة اليونانية νάρθηξ وهو لفظ يعنى صالة مستعرضة ويجب ألا نخلط بينها وبين الـ Porticus الشرقى، فالـ Narthex يلاصق مباشرة واجهة الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة متصل بهذا Narthex عن الصالات الداخلية للكنيسة أطلق عليه اسم Narthex خارجى أما إذا كان الجراء الابتدائى للكنيسة أو الأمامى من الصالات أى أنه لا يتولد خارج للكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلى. ومن الناحية المعمارية فالـ Narthex له عدة أشكال إما أن يكون صالة مستعرضة واحدة أو مركبة ولما عبارة عن صلتين مثلما فى كنيسة أياصوفيا وفى الغالب تكون الجدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن فى بعض أديرة مصر نجد أن هذين الجدارين محدبين. فى العادة يكون اتساع صالة Narthex مثل اتساع الصالات الصغرى للكنيسة ذاتها وتتصل الـ Narthex بصالات الكنيسة بواسطة أبواب أو حواجز خشبية أو أعمدة. وكانت وظيفة الـ Narthex كمكان لتواجد المبتدئين فى العبادة المسيحية أو النادمين أو كبار المؤمنين من المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائياً للديانة المسيحية استخدم Narthex فى أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك فى الطقوس الدينية.

ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانت الواجهة في الكنائس القديمة غاية في البساطة من الناحية المعمارية ففي الجزء الأسفل من تلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمدخل للكنيسة بينما من أعلى توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فتحتان جانبيتان لإعطاء الضوء للداخل وذلك في حالة وجود ثلاث صالات داخلية. في بعض المناطق وخاصة في الشرق كانت تتواجد على الواجهة بعض الكرائيش وبعض الزخارف الحزونية البارزة وفي الكنائس التي يوجد بها Atrium و Narthex تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوي والتواضع وأيضاً في الجمالونات التي تحدد أعداد الصالات الداخلية.

رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهي تكون جسم الكنيسة ذاته وهي مخصصة لتلجأ المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذي يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الآخر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحياناً يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبي وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تواجد الصالة المستعرضة. بعد ذلك هناك عدد من الصالات في العادة فردى ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التي تتكون من سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من النادر وجود كنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفي هذه الحالة نجد أن الصالة الرئيسية الكبرى هي الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصالتان الأصغر حجماً. أما الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمدة أو الدعامات التي تحمل العقود. ولبدءاً من القرن الخامس بدأ يظهر في كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصر معماري جديد انتشر

بعد ذلك وأصبح الجراء المسمى Lubrino وهو عنصر معماري استخدم كحاقبة وصل بين تاج العمود والعقد وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعماري وفي العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشخص الذي بنى الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه في العمارة المسيحية فضل استخدام الدعامة عن العمود نظراً لعدم توفر المرمر دائماً لعمل الأعمدة ولأن الدعامات تتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامات يقلل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتصميم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

في كنائس القرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصغرى بالنسبة للصالة الوسطى هذه النسبة هي ١ : ٢، أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسة البيزنطية بهذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً من الصالات الكبرى. وبالنسبة لمسقف البازيليكا نجد أنه في الكنائس التي ترجع إلى القرون الأولى كان السقف في العادة من الحدب ومغطى بالأحور (القرميد) وفي معظم حوض البحر الأبيض كانت الكنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعماري: Pediment وكانت هذه العوارض الخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل وأحياناً أخرى كانت تغطي طبقة جصية وتزين بمريمات مذهبة ولكن بعد ذلك انتشر استخدام القباب والقباب ابتداء من القرن الخامس ولقد فرص استخدام القبة حلول معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فإننا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى داخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يستخدمون عوارض مرمرية في فتحات النوافذ تفلق بالزجاج الملون أو لوحات من المرمر، هذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن إضافة طابق علوي فوق

الصلالات الصغرى استتبع عند أكبر من التوافد على أشكال مستديرة، في الثمن كانت للكنيسة تضاء بمسارح تتنلى من الصفوف ومن للحدرا ومن العقود كذلك كانت توجد شمعدانات ذات فرع واحد أو أكثر لتزوين للمذبح.

خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

فى العادة نجد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قرب Abside أو المحراب ألا أنه فى بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصالات عند حد معين ليبدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيسة شكل حرف T وهو رمز الصليب. ففى المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهى تحتل عرض كل للمبنى وتنتهى عند جديتيها الصغيرتين سجدران مستوية إلا أنه فى بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محاريب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مستقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفى هذه الحالة تكون تلك للصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمتد للصالات والأعمدة ملتفة حولها لكى تمر أمام منصة الشماسة Presbiterion مثلما فى كنيسة القديس أبو مينا بالقرب من الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثانى الذى يظهر فقط فى المشرق.

مبادئ: منصة الشمامسة Presbiterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصور بين المحراب أو Abside والصالات، هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الدينى للكنيسة والشمامسة الذين يقومون على الشعائر الدينية. ومن الملاحظ أن Presbiterion يرتفع مستواه عن مستوى الصالات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهذه المنصة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتتكون من المذبح Altare والهيكل Abside وكرسى القسيس Cattedra بالإضافة لكراسي الشمامسة وكذلك Crista.

المذبح Altare

وهو أهم جزء فى كل المجموعة المعمارية التى تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصة بالعشاء الأخير. تنقسم اشكال المذبح إلى أربعة لشكال:

١- مذبح على شكل مائدة ويتكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة وسطى أو على أربع أو أكثر من الدعامات للجانبية وبعض الدعامات تتضامع عندما تكون تلك اللوحة على شكل حذوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً فى الشرق لمتشابهه مع المائدة التى كانت موجودة فى العشاء الأخير.

٢- أحياناً يكون المذبح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجر لو من أى مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصمتة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت الزوم.

٣- مذبح على شكل تابوت أو صندوق فيكون المذبح عادة من المرمر أو للحجر أو من المونة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب، فضة وأحياناً برونز). وكانت هذه المذابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.

٤- ابتداء من القرن الخامس تحول المذبح إلى مقبرة تحوى رفات الشهداء فى سبيل الدين الجديد جاعلين من ذلك المذبح مقبرة للمسيح نفسه لأن هذه الرفات تحاكي الأعضاء الحية للسيد المسيح. فى حالة المذبح المبنى على شكل كتلة صماء نجد أنهم كانوا يحفرون فيه حفرة تكون لاحتواء رفات للشهداء بينما فى حالة المذبح الذى يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت فى داخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفات الشهداء تحفظ فى حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفور فى الأرض تحت المذبح ومغطاة بلوحة مرمرية.

المحراب أو الهيكل Abside

وهو الجزء الأخير من لك Presbiterion فى الكنائس العامة وحقيقى أن عنصر المحارب وجد أيضاً فى العمارة الوثنية سواء فى البازيليكات أو فى المعابد إلا أنه استخدم أيضاً فى الكنائس المسيحية لاحتواء كرمى الأسقف الذى كان يوجد فى وسط التجويف والمحاط من الحائنين بكراسى الشماسية الذين كانوا يجلسون على جانبي الأسقف ونظراً لأن الأسقف — حسب العقيدة المسيحية — يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بينما بقية الشماسية تمثل المصاحرين له، لذلك فإن هذا الجزء المعمارى يمثل الكنيسة نفسها بمعناها المتعوى ومعظم الكنائس بها Abside أو

محاراب واحد يتطابق مع الصالة الوسطى إلا أن بعض الكنائس الأخرى بها ثلاثة محاراب واحد كبير في الوسط واثنان على الجانبين. في العادة يكون شكل المحراب نصف دائرى وفي القالب نجده بارز في الحائط الخارجى إلا أنه فى قليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجى للمحراب مستقيمة وليست بارزة وفى قليل من الأمثلة يتخذ المحراب الشكل الثمانى كما أنه لا توجد دائماً نوافذ مفتوحة فى المحراب وفى حالة وجودها يكون عددها فردى كذلك فإنه من النادر تولد عناصر زخرفية معمارية فى الجدار الخارجى للمحراب، أما الجدر الداخلى فإنه من أكثر الأماكن الذى تستلجد فيه للزخارف والصور المرسومة التى تمثل مشاهد من الديانة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكمثل للرجولة.

قوس النصر

لحيانا وفي الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء المقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينياً إضفاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جملانيا كان يستخدم كأرضية لموضوعات رائعة من للفسيضاء، ومعماريا كان يعتبر عنصرا معماريا يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من للمبنى.

الإضاءة داخل الكنيسة

بالنسبة للإضاءة داخل الكنيسة نهارة كانت عن طريق النوافذ الممتطيلة أو المربعة أو التى تأخذ شكل نصف دائرى فى الجزء العلوى.

وقد اهتم المعماريون بإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفي الكنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية في فتحات النوافذ، وعادة ما كانت تعلق هذه الفتحات تبعاً لحجم الكنيسة. وفي حالة إضافة طابق علوى للكنيسة والذي كان مخصصاً للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضامته.

لما في اللؤلؤ فقد أضيفت الكنائس بالمسارج التي تتدلى من السقف ومن الجدران ومن العقود هذا بالإضافة إلى للشمعدانات ذات الفرع الواحد والتي كانت توضع عادة على المنبح.

مواد البناء المستخدمة في الكنائس

في الكنائس الغربية انتشر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد تبع ذلك تقطية الجدران بالمصيص أو الفرسكو أو بصفوف من اللوحات المرمرية.

لما في الكنائس الشرقية فقد انتشرت الأحجار في بناء الكنائس وقد استلزم ذلك استخدام الدعامات أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لثقل الأحجار.

مواد وطرق البناء البيزنطية

في العصر البيزنطي كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تنحصر في نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتكنولوجيا المستخدم. انقسمت طرق البناء في العمارة البيزنطية إلى نوعين:

١- طريقة Ashler: وهي منتشرة في منطقة موريا وفلسطين وأرمينيا أكثر من انتشارها بصورة عامة في آسيا الصغرى، وفيها يوضع حجران مستطيلان يعلوهما في وسطهما حجر مستطيل يربط بينهما وتستمر هذه العملية بالتبادل.

٢- الطريقة الثالثة: وهي مستخدمة في القسطنطينية والملاحل الشرقي لآسيا الصغرى وإيطاليا والبلقان والتي كان يستخدم فيها الطوب المحروق والرمل، وكانت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كانت هذه الطريقة الأولى تستخدم في بناء الحوائط ولكن بالنسبة للأسقف كانت نادرة الاستخدام بحيث استخدمت في المساحات الواسعة المباني للمبينة بطريقة Ashler ومواد أخرى في الأسقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

لما للطريقة الثانية وهي ما عرفت بطريقة البناء للبيزنطية وقد كانت تتكون أساساً من حائطين متقابلين من كتل حجرية تأخذ شكلًا مربعاً أو مثمنة تملأ الفراغ بين هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوط بالمونة وعندما يصل للبناء إلى عدة أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً خمس صفوف وتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

كان حجم الطوب في العمارة البيزنطية عموماً وفي القسطنطينية خصوصاً يكاد تكون مربعاً حيث يصل ضلعها إلى ١٤-١٥ بوصة أما السمك فهو من ١ ½ إلى ٢ ½ بوصة وهي بذلك أكبر من الطوب المحروق أو الطوب الرومانية.

وقد زاد حجم الطوبية إلى ضعف ذلك الحجم السابق في الأماكن الواسعة كالعقود وكانت تختتم الطوبية البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتبع رقابة معينة وإن كان لم نصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه وممن المؤكد كان يحمل اسم المصنع المنتج أو المواصفات القياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المباني التي بنيت كلها من الطوب لأن الجزء السفلي من المبنى كان مبنياً بالحجر، أما للطوى فقد كان يُبنى كله من الطوب ولكن الطريقة الأكثر استخداماً هي طريقة الطوب للمسروق والرمل. على أي حال وكما يبدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندسين أن يلتزم بها.

حاول البعض الاعتماد على سلك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل التأريخ للمباني البيزنطية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السلك من بناء لآخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تتبهِ المباني البيزنطية للمباني الرومانية ولكن في الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمباني الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتي كما كانت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أي ضرر في المبنى، أما في المباني البيزنطية فكان الأساس هو للرمل.

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ معرب أصلها "كنشت" عربها العلماء للعرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقد اختلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لابد وأنها منقولة من البازيليكا الرومانية إلى العمارة المسيحية، فوجد بالطبع هناك تشابهاً بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلابد أن البيزنطيين قد استفادوا من خبرة من سبقوهم في تهيئة المكان المناسب الذي يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات. وهناك رأى آخر أن أصل البازيليكا للمسيحية جاء من اللفظ Domus Dei أى بيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتي كانت تقام فى المنازل الخاصة والتي استخدمت بكثرة فى العبادة وعقد الاجتماعات الدينية فى فترات الاضطهاد الدينى والتي كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد جثر على منزل فى مدينة الصالحيه بسورية يرجع إلى منتصف القرن الثامن الميلادى وكان يستخدم فى الصلاة.

وكان نظام المنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة.

وهناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فبعد القرن الثانى والثالث الميلادى حظيت المقابر الأرضية التى دفن فيها شهداء الدين المسيحى بمعالجة خاصة وكان يقصدها الكثيرون فى المناسبات الدينية

والأعياد وتكرى الاستشهاد ويقومون فيها بعض الطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyrium) أى مكان الشهيد.

وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى تقع أسفل الأرض (Crypt) فى كنيسة القديس بطرس فى روما، وهى عبارة عن حجرة بسيطة مستطيلة نحتت فى أحد جدرانها حنية لتحديد الاتجاه ولتقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدية الصلاة.

وبذلك نستطيع القول أن اقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثر البازيليكا المسيحية الأولى بتخطيط وأغراض البازيليكا الرومانية.

أشكال الكنائس

تصعدت أشكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة يندرج تحتها عدة أشكال منها أشكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مختلطة، والفسارح الرئيسى بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه فى الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتعدد السقوف ما بين مسطحة أو قبة أو مقببة.

أما الأشكال المركزية فإن القبة هى العنصر السائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هى الأساس الذى ينظم حول أجزاء الكنيسة.

أولاً: الأشكال الطولية

وهى الكنائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغربى أطول من الضلع الشمالى الجنوبى، هذا النوع من الكنائس يطلق

عليه اسم بازيليكا، وأبسط شكل للكنائس الطولية هي البازيليكا ذات الصالة الواحدة والتي تأخذ شكل ممتطيل والتي يسبقها في العادة Atrium و Narthex وتنتهي بالمحراب.

أما أشكال الكنائس الأكثر تعقيداً من السابقة هي تلك التي تتكون من أكثر من صالة وعدد الصالات عادة فردي والعدد ثلاثة هو الأكثر شيوعاً ويحيط بالكنيسة من الخارج مبانى أخرى مخصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتكون حدران الصالة الوسطى عادة من أسفل ومن أعلى مكونة من دعائم أو أعمدة وأن كانت الدعائم مفصلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل أكثر ثقل الجدران العليا والسقف وبالتالي لا يحتاج المهندسون إقامة العديد من الدعائم بعكس الأعمدة التي لا تتحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير منها حتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاه العمومى فى الكنائس هو إتاحة أكثر مساحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمناجاة الطقوس الدينية التي تقام فى Prosbeterion لذلك فصلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فصلت الأقواس أى العقود عن الـ Architrave نظراً لأن العقود تقلل أيضاً من ثقل الجدران المحمولة على دعائم أو أعمدة لأن فتحات هذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر مصارى جديد هو الـ Pulvino الذى كون حركة للوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذي قبل.

توجد الصالة العرضية فى بعض الكنائس وهي الصالة التي تتواجد أحياناً وتصل ما بين الـ Navate والـ Prosbeterion ولقد أدى تواجدها هذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر فى نقطة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضية وهي حالة عدم تواجد

Transetto كان هذا القوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا القوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة في الكنائس الغربية أو الكنائس الشرقية في الأناضول وسوريا للجنوبية حيث كانت الأحجار هي المادة المستخدمة في البناء فإن ثقل الصقوف والجدران العليا استلزم تولد عناصر معمارية عرضية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر مستند على دعائم قوية تتقابل مع الدعائم المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالي تتحقق عملية الترابط.

على العموم وإلى جانب الهدف المعماري الذي استخدم من أجل أقواس النصر هذا فإن المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من النصبصاء.

بالنسبة للمبوء البنائية في الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد في الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.
ففي الكنائس الغربية: نجد أن مادة البناء هي الطوب المصق بواسطة المونة.

في الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هي المادة المستخدمة لبناء الكنائس.
ففي كنائس الغرب حيث استخدم الطوب في البناء استتبع هذا طلاء الجدران الداخلية بالمصيص وأحياناً كانت الجدران تغطي بطبقة من الطوب المنتظم الشكل، وقد ساعد استخدام الطوب في البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكرانيش القائمة تحت السقف المثبت للشكل أو أفاريز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصليبان أو الحلقات المعلقة.

لما في الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعائم استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الدعائم والأعمدة بالتقارب

لكى تستند عليها العقود التى تعمل العباء، أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة منقمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعائم وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطويلين مقصورات ممددة Edicole. ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت مقوفاً أما قباء أو قباب التى يسهل إرسالها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى ويقصد به الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كنائس مختلطة أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

ثانياً: للكنائس ذات الشكل المركزى

رأينا فى الكنائس الطولية أن الأجزاء التى تتكون منها للكنيسة مثل Porticus و Atrium و Navate و Prosbeterion موزعة على محور طولى، أما بالنسبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعمارية موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال فى الكنائس الطولية.

من الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مباني مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كنائس صليبية الشكل، إلا أن الطابع المميز لكل هذه المباني أو للكنائس المركزية هو تواجد القبة.

ويرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصر متأخر فى القدم مثل الأكواخ الفيولينية والمقابر الكريتية والميكينية، كل هذه النماذج

تطورت من التجارب المعمارية للكثيرة خاصة خلال العصر الروماني الذي فضل المباني المركزية أكثر من العالم الهلنستي. ومن العالم الروماني اكتسبت القبة أيضاً مظهراً معمارياً رائعاً حيث انتقلت إلى الشرق الذي شهد مولد هذا للتطور المعماري في فجر التاريخ.

إنّ فالنجر الجوهري الذي أحدثه العالم الروماني بالطريقة للتفنيّة لبناء القبة بواسطة العقود والقباء ذات المخروطات المتشعبة تكاونه بيزنطة وركزت اهتمامها حول الصلة بين القبة وما تحته وخلق المقرنصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المباني الطولية والمركزية التي ميزت الكنيسة البيزنطية.

١- مباني دائرية ومضلعة

أبسط الأمثلة على المباني للدائرية والمضلعة هي تلك المباني التي لا يوجد بها تقسيم داخلي حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلك المباني ضريح القديسة هيلين من القرن الرابع في روما وضريح قنسطنطين والملحق بكنيسة الرسل بالقسطنطينية والمبنيان المستديران لكتيستي St. Andrea ، Petronilla من القرن الرابع/الخامس وكذلك الكنائس المضلعة الثمانية الأضلاع والملحقتان بكنيسة القديس سان لورانسوا بميلانو.

وابتداء من القرن الخامس بدأت المباني المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محاريب لإظهار الواجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلك يظهر في كنيسة القديس جورج في مالونيك حيث فتح في القبة لأول مرة ثمان نوافذ بينما احتوت كنيسة سان جريجوريو في ميلانو على مشكوات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتناوب.

أما كنيسة للقدّيس St. Gereone و Colonnaia بألمانيا فيلاحظ أن قاعاتها بها أكثر من مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق للقاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه للقصرين شكل الحنية.

كل هذه الأمثلة السابقة كانت من المباني المركزية البسيطة أي التي لا تحمل أي تقسيم داخلي. أما بالنسبة للمباني المركبة فنجد أنها تتكون من حلقتين الداخلية وهي التي تحمل السقف أما الحلقة الثانية فهي للخارجية والتي تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممر. مثال على ذلك المبنى الذي أقامه قنسطنطين في ٣٢٦ - ٣٣٥ م في أورشليم. هذا المبنى به ثلاث حلقات متداخلة أصغرها وهي موجودة بالداخل وبها الكهف المقدس. ولا شك أن هذا المبنى كان نموذجاً لهيكل القيامة في أورشليم، ومثل مقبرة العذراء بأورشليم من القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن الخامس بفلسطين، وهذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محراب القاعة الرئيسية محاط من الجانبين بمباني جانبية وهو نموذج يتكرر في المبنى المثلث بـ Niraye، ثم المبنى المستدير بـ Perugia.

ب- مباني تتبع المباني المركزية Polibato

هي مجموعة من الكنائس ذات شكل طولي ومضاف إليها ثلاثة محاريب نصف مستديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفي الحالة الأولى أو الثانية استخدمت هذه المحاريب كمسندة للقبّة نفسها وفي نفس الوقت أضفت اتساعاً على المكان من الداخل.

وهناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطولية ولكن بإضافة محرابين بشكل نصف مستدير أي أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكنائس ذات الصلة Transitto المحمية الجدارين. ويمكننا ملاحظة أن

طرز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة في الأضرحة وأحواض التعميد وكذلك وجدت بكثرة في الأبنية الرومانية من العصر الروماني الإمبراطوري ملحقة بمباني أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب على شكل ثلاث ورققات مكونة Prosbeterion وملحقة بالمبنى البازيليكي مثلما في كنائس سوريا والعراق ومصر في الديرين الأبيض والأحمر وفي فلسطين حيث لم يقتصر الأمر على تشكيل الـ Prosbeterion بشكل الثلاث ورققات وإنما أيضاً تحديق للصالة العرضية الـ Transitto مثلما في البازيليكا الجستنيانية في بيت لحم.

إلى جانب المحاريب المشكلة على شكل ثلاث ورققات يوجد أيضاً محاريب على شكل أربع ورققات متتالية وضلع كل محراب يساوي تقريباً ضلع المربع المتوسط. هذا الطراز استخدم خاصة في المباني للصغيرة مثلما في كنيسة Henchir Maatria في تونس. وفي أماكن أحواض التعميد وفي بعض للكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليك الـ Stoa في أثينا.

هذا الطراز انتشر كثيراً بعد للقرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى صليب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

جـ- مباني ذات طابع مختلط

بينما كانت المباني القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معماري متحدة فيما بينها أو متعاقبة. ويظهر ذلك في اتحاد الشكل الثماني مع للشكل الصليبي ذو المشكوات الدائرية أو المربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلي. ومن أحسن الأمثلة

على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المحتاط هي كنيسة St. Lorenzo بصيلاكو. وفي هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل الدائري Tetra Conico والمسبوقة بفناء صخيم ومنتهية بصالة على شكل صليب يستقيها من الجانبين مبدان Peribelo (معناها إما مكان دائري أو حيز محصور بين جدران مبنى والسور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيسة ذات محرابين بارزين للخارج. وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيسة بنى في الجانب الجنوبي مبنى ثمانى الشكل به مشكاوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبنى استخدم للتعديد ثم ألحق بعد ذلك بالكنيسة عن طريق فناء. وفي منتصف القرن الخامس أضيف إلى الجانب الشمالى صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشاف مجموعة المباني هذه غيرت النظريات القديمة التي كانت تحاول معرفة أصل الطراز البيزنطى هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسة St. Lorenzo فإن مجموعة المباني فى Milano تبين مدى انتشار هذه المعالم الجديدة فى العمارة فى الفترة التي كانت فيها Milano هي مركز البلاد الإمبراطورى ومركز لتلقى تيارات فنية آتية بدون شك من الشرق عن طريق فنانين رحلوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المدينة لاستيعاب التيارات الفنية الآتية من العالم الهلينستى للشرقى وأصبحت بذلك المعبر الذى انطلقت منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافنا ثم عن طريق شبه جزيرة البلقان لطلق هذا الفن مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا فى شبه الجزيرة الإيطالية حيث كان الفن الرومانى لا يزال فى عصفوان قوته، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

د- المباني ذات الشكل الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس ذات شكل صليبي وهو رمز مهم في العقيدة المسيحية. والكنائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكون الصليب فيه حى بمعنى أن ذراعي الصليب لا يحيطهما أى مباني أخرى. أما القسم الثانى ففيه يكون الصليب محصوراً داخل نطاق مخلق ومستكمل. ويمكننا أن نضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة للكنائس التى تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أشرنا هذه المجموعة ضمن مجموعة الكنائس ذات الشكل البازيليكي والتي تتضمن صالة مستعرضة Transito. ومن المعروف أن الشكل للصليبي للكنائس يستمد أصوله أيضاً من العمارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهلنستى بعض النماذج من هذا الطراز. بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعداً عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمثل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح فى نهاية العالم فى ثوب القاضى لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى للرمزى لذلك فإنه يتوافق مع المباني الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyrium والأضرحة وأماكن التعميد أى أحواض التعميد، وأقدم النماذج على المباني الصليبية للشكل ذات الذراعين الغير محصورين داخل نطاق مباني أخرى توجد فى إنطاكية حيث تظهر نواة المركز مربعة الشكل والتي يخرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع منها مدخل فى الضلع الحر الصغير بينما يوجد فى الوسط قس الأقداس Prosbeterion الذى يشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovanni فى إفسوس والتي ترجع إلى القرن الخامس أى قبل عصر جستنيان. وتتميز هذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل المد

Prosbeterion الموجود في الوسط. كما يتميز أيضاً بأن الأذرع الثلاثة الجنوبي والشمالي والجنوبي مقسمة عن طريق الأعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضلع الشرقي مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الثلاثة الأخرى، أما في عصر جستينيان حيث أعيد بناء هذه البازيليكا، فقد أصبح يغطيها خمس قباب.

إلى هذه المجموعة يمكننا أن نضيف أيضاً كنيسة الرسل بالقسطنطينية حيث تتميز مجموعة الكنائس الصليبية الشكل والموجودة بآسيا الصغرى والمؤرخة بالقرن الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففي العادة نجد أن الأذرع الأربعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخرى وتحل تقريباً المحارب بينما الأذرع المتجه جهة الغرب يفوق في طوله الأذرع الأخرى. وفي هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشكل المركزي والطولي. هذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعة الكنائس الخربية في العصور الوسطى. في بعض الأحيان كان المعماريون يدخلون مربع أو مستطيل عند نقطة تقاطع ذراعي الصليب مما كان ينتج عنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب متلماً في كنيسة قلعة سمعان بسورية وفيها استطاع المهندسين ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة هي الشكل الصليبي، الشكل المربع، الشكل البازيليكي.

أما في كنيسة الأنبياء والرسل بـ Gerasa ففي هذه الكنيسة لا نستطيع أن نتحدث عن خلط الطرز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظة خروج الذراعين عن المربع الذي يوجد في الوسط كما لو كان يتحلان من هذا المركز الذي يمثل جسم الكنيسة الأصلي.

والكنيسة الصليبية الشكل المحصورة داخل إطار خارجي يمكن تمييزها عن الكنيسة الصليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق

توجد إطار خارجي من أربع جدران يحيط بأنزع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو ونوسط القبة للبناء. هذا الطراز من المباني لم يظهر إلا في الشرق ابتداءً من القرن الخامس ولقد الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هذه هي الأشكال الرئيسية للمباني المركزية والتي تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية

تطورت أشكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء التي قد تختلف من طراز إلى آخر من طرز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسيم تخطيطات الكنائس البيزنطية إلى أربعة تخطيطات أو أربع مجموعات هي:

أولاً: الطراز البازيليكي **The Basilica**

ثانياً: الطراز المركزي أو المباني المركزية **Centralized Buildings**

ثالثاً: البازيليكات المقببة **The domed Basilica**

رابعاً: التخطيط الصليبي **The cruciform Church**

وبمرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

أولاً: الطراز البازيليكي

١- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهي الصالة الكبيرة المستطيلة التي تنقسم طولياً إلى ثلاثة أقسام عن طريق صفيحتين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحين (Aisles)، المنخل في أحد الجوانب القصيرة يقابله الحنية النصف دائرية والتي تحدد اتجاه المبنى السقف خشبي ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر عن الصالات الجانبية ليمنح بوجود النوافذ للإضاءة.

طراً على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.
٢- تحول السقف الخشبي إلى سقف مبنى استلزم تحويل الحمال أو المدخل (Architrave) إلى عقود تقف على (Pyramid).

٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهي كل واحدة بحنية رئيسية.

٤- الحنايا أحياناً تكون نصف دائرية، مربعة أو بيضاوية.

٥- يضاف إلى المدخل Atrium إضافي في الكنائس الكبرى الهامة.

٦- Martorium علوي للمبشرات لمواجهة الزحام في الكنائس الهامة.

٧- كان يضاف إلى الكنيسة في مراحل لاحقة حجرات متعددة الأغراض مثل كنيسة Epidaurus التي ترجع إلى ٤٠٠ م.

أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكي

كنيسة مدينة الأمانم في الجزائر (Orleans)

أقيمت هذه للكنيسة في عهد قنسطنطين ٣٢٤م، وهي بازيليك كبيرة الحجم على الطراز البازيليكي طولها حوالي ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل

تحتوي على أربعة صفوف من الأعمدة تقسمها إلى صالة رئيسية (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً ليعطي فرصة للإضاءة المباشرة.

وكانت الحنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهرة أخرى تلفت النظر وهي وجود حنيتين متقابلتين في الشرق والغرب. ولاشك أن المذبح كان يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

٢ - بازيليك مدينة سالونيك بشمال اليونان

ترجع هذه البازيليك إلى حوالي ٤٧٠م وهي أيضاً على الطراز البازيليكى لها من ناحية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفان من الأعمدة تعلوها العقود التي تحمل أسفل السقف، ويعلو الصالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Mantorium).

٣ - كنيسة قسطنطين بمدينة بعلبك:

وهي أيضاً على الطراز البازيليكى وترجع هي الأخرى إلى عصر قسطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا في الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة.

وهناك ثلاثة أبواب في الشرق ومدخل أمامي صغير narthex يتوسط الفناء الخارجي.

ثانياً: الطراز المركزى أو المبنى المركزية

The Centralized buildings

إذا كان فى الطراز الأول "قبايلكى" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولى وتتحدد فيه السقوف بين مسطحة أو قهوية أو مقببة، ففى الشكل أو الطراز المركزى فإن القبة هى المحور المائد المركزى وهى النقطة الأساسية التى ينتظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمارة البيزنطية قد تميزت واستمدت شهرتها من تفوقها فى استخدام المقرنصات وبناء القباب وأروع مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا. وكانت القبة تعلو أشكال عديدة من الكنائس إما:

أ- كنائس دائرية.

ب- كنائس مثمثة أو مضلعة.

ج- كنائس مربعة.

د- الكنائس الدائرية

انتشر استخدام المبنى الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الرابع وحتى القرن السادس الميلادى، وقد اتخذت المبنى الدينية للدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

١- كنيسة القديسة كونستانتزا فى روما St. Constanza Rome

وهى أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤ م - وقد بنيت لتدفن فيها ابنة قسطنطين حيث تتوسط الكنيسة صالة

وسطى دائرية محاطة بأعمدة مصفوفة على شكل دائرى يمنوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الـ (Drum) السفلى للقبّة أو قاعدة القبّة. أما الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبة مستمر.

كانت الإضافة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبّة بالإضافة إلى فتحات أخرى على قاعدة القبّة.

٢- كنيسة القديس سان جريجورى فى أرمينيا

يرجع المبنى إلى ٦٤١م، وهو على نفس الطراز المركزى السابق حيث يتخذ المبنى الشكل الدائرى من الخارج وفى المنتصف نجد القبّة التى تعلو أربع دعائم Piers ضخمة فى الأربع جوانب تربط بينها أوصاف حنايا عددها أربعة.

وكان مركز المبنى هو القبّة فى المنتصف أما الصالات الجانبية فكانت محيطة بالقبّة. المدخل مستطيل يقع فى الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

٣- كنيسة بصرى يسوريا

يرجع المبنى إلى ٥١٢ - ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيراً كبيراً على المبانى للدائرية، حيث نلاحظ تمكن للمعماريون فى بناء هذه المبانى. فالكنيسة أيضاً دائرية تزينها بعض الحنايا للدائرية العميقة فى الجوانب وحذايا أخرى مستطيلة ونصف دائرية فى الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة.

المدخل أيضاً يأخذ شكل جدوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أما مركز البناء وهى القبة فنجدها فى كنيسة بصرى تركز على أربع دعائم سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

ب- المباني أو الكنائس المئمنة

اتخذت بعض الكنائس الشكل المئمن من الخارج أما من الداخل فنجد مركز الكنيسة هو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

١- كنيسة قسطنطين فى القدس

وهى الكنيسة التى أقامها قسطنطين عند الكهف الذى يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع المبنى إلى ٣٢٧ - ٣٣٥ م. يتخذ المبنى من الخارج الشكل المئمن، يتقدمه المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شكل دائرى من الأعمدة التى تتوسط الكنيسة، والتى تحمل القبة فوقها، أما من الداخل فنجد الكهف الذى كان يحل محل المحراب. وكانت الممرات بين السور الخارجى والصلالة الدائرية الداخلية (الصلالة الوسطى) تقوم بمثابة الصالات الجانبية.

٢- كنيسة سان فيتال St. Vitale فى روما

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٤٧ م وهى أيضاً تتبع مبراز للمباني المئمنة، فنجد الحائط الخارجى مئمن للشكل، يأخذ المدخل فيه شكل حدوة حصان عميقة تصل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مئمن ويتكون من مجموعة من الدعائم المرصصة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بين هذه الدعائم حنايا نصف دائرية تعطى اتساع أكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر الفوافز أعلى هذه المشكورات أو الحنايا وأسفل القبة.

تستخذ للصالات الجانبية التي تقع غرب المبنى الشكل الدائري أو البيضاوي وتنتهي بحنايا نصف دائرية وكلها حبرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة - قاعة اجتماعات).

٣- كنيسة سان سيرجيوس وبلاخوس في القسطنطينية

تسرج هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٣٧ م، ويعتبر هذا المبنى من المباني الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفلقة في الجمال. داخل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثلث للكنيسة والذي يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة. يتوسط المبنى الخارجى المثلث مبنى آخر أو مركز للكنيسة المثلث والذي تحوله الدعامات المبنية على حواف هذا المثلث والعقود التي تربط بينها إلى قاعدة (drum) دائرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشرقية العميقة مضلعة الشكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتيْن مستطيلتين.

ج- الكنائس أو المباني المربعة

إلى جانب المباني المركزية المثلثة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيسية أو صالة المركز مربعة الشكل وتعلوها أيضاً قبة. وكان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندسين البيزنطيين لتحويل المبنى للمربع إلى قبة:

الطريقة الأولى: استخدام Pendentives

حيث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يملأ الجزء الفارغ بينهما والذي يأخذ شكل المثلث المعكوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائري الذي يسمح بوجود قبة.

وقد تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية أسفل القبة كمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع في البداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتح بعض الفتحات في هذه الحلقة.

وكان البناء عن طريق استخدام المقرنصات من أشهر طرق البناء البيزنطية. ومما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن ليس على مبانى مربعة وإن وجدت أمثلة في أماكن صغيرة وأمثلة غير ضخمة. ولكن المعماري البيزنطي طور استخدام المقرنصات وبرز في استخدامها بل أصبحت للمبانى ذات القباب المتعددة في المبنى الواحد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أياصوفيا أفضل مثال على ذلك.

الطريقة الثالثة: استخدام الـ Squinches

وهي طريقة لتحويل المبنى المربع إلى شكل مئمن ثم يحل هذا الأخير قسمة، وكانت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة في أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحول للمبنى إلى أربعة جوانب مبنية بالعقود يملأ ما بين هذه الجوانب والتي أخذت شكل مئمن فارغ بعد ذلك بصفوف منتظمة تأخذ الشكل للدائري من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائري أو القبة الدائرية عليه بعد ذلك.

وتشير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقي من منطقة فارس حيث عثر على أقدم الأمثلة في "مصر نيزوز آباد" والذي يرجع إلى القرن الثالث الميلادي وانتشر بعد ذلك في الحضارة الماسانية، وهناك رأى آخر لـ Strzygowski يرجع استخدام الـ Squinches في بادئ الأمر إلى

منطقة أرمينيا حيث استخدمت العوارض الخشبية في الأركان فيتحول المبنى إلى الشكل المثلث ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

ثالثاً: البازيليكات المقببة The domed Basilica

من أفضل نتائج استخدام القبة هي امتزاجها مع النظام البازيليكي أو للتخطيط البازيليكي. ويبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت في آسيا الصغرى، حيث نجد في هذا الطراز الكنيسة طويلة على الطراز البازيليكي مع إضافة القبة أو القيو على صالاتها. ومن أمثلة هذه المباني أو للكنائس:

١ - كنيسة سانت إيريني St. Irene في القسطنطينية

وهي على الطراز البازيليكي الضخم، فالمنخل عبارة عن خمس فتحات ضخمة يفصل بين كل منها حائط (Narthex) ثم يأتي إلى (Esonarthex) الذي يأخذ الشكل المستطيل ويملأه السقف على شكل قبة ثم إلى Nave أو الصالة الرئيسية المربعة للشكل التي يعلوها قبة ثم الهيكل والجزء المقمس الذي يحتوي على حنية مضلعة الشكل. نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والـ Pendentives لحمل القباب.

٢- كنيسة آيا صوفيا St . Sophia

بدأ الإمبراطور جستنيان في بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م. واستغرق بنائها حوالي خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لم يشأ جستنيان أن يبنى كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يميل إلى ابتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of Tracies ببناء هذا الصرح المديني الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى وبعد ذلك قليلاً واضحاً على مدى تقدم دارسي البناء في آسيا الصغرى في عهد جستنيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسين من روما لإقامة المباني البيزنطية.

كان بناء كنيسة آيا صوفيا على الطراز البازيليكي المقبب أو الدomed Basilica ويبلغ طول هذا المبنى للضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أي أنها أعلى من قبة معبد البانتيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر.

وتعتبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة الجمال والتطور في ذلك الوقت فقد كانت قبة ضخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة في الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطي القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لابتكار ما هو ملفت وجديد.

ويصف لنا المؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخي عصر جستنيان أنه من شدة إعجاب جستنيان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أي من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقسة" St. Sophia. غير أنه بعد حوالي عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشرقي من المبنى نتيجة حوث هزة أرضية في إسطنبول وسقط جزء كبير من القبة الضخمة فأمر جستنيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث

أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسات التي ترمو عليها القبة وهذه هي القبة التي مازلت قائمة حتى الآن، والتي استطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

وقد استمرت الكنيسة في الاستخدام كمركز للدين المسيحي لفترة طويلة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣م القسطنطينية فتحوّلت إلى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الآن.

وقد جمعت كنيسة آيا صوفيا العديد من الأفكار المعمارية التي كانت موجودة في ذلك الوقت بل هي تعتبر قمة المعمار البيزنطي في مجال البازيليكات.

فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكي بالإضافة إلى وجود القبة في المنتصف على جزء مربع، إذن فهي كنيسة على الطراز Domed Basilica.

يتقدم المبنى إلى Atrium الضخم الأمامي المحاط بالـ Porticus من الثلاثة جوانب، ثم إلى Narthex والـ Esonarthex ثم للصالة الرئيسية Nave والصالات الجانبية إلى Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيسية القبة الضخمة التي تستند على مبنى مربع مقلّي، أو كأنه عبارة عن دعامات ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينها المقرنصات أو Pendentives التي تحمل قاعدة القبة.

وتستند القبة من الشرق والغرب على أنصاف قباب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعامات مقلية تخفف الضغط على الحوائط.

القبة من الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل الجوية، وكما سبق أن وضعنا تفتح في أسفلها النوافذ للإضاءة.

تقع الحنية في الشرق أيضاً وهي مضلعة الشكل في حين أن المعمودية في الجنوب.

ويوجد بالفناء درج يؤدي إلى الطابق العلوي المخصص للسيدات. أضيف لهذا المركز الديني بعد ذلك مجموعة من المباني الدينية الملحقة به والتي كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسي، فنجد مجموعة من الكنائس الصغيرة أو Chapels التي تحيط بالمبنى والعديد من الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبنى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد استغل جستاناي جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبنى فجزء كبير من الحوائط مغطى بالواح من الرخام بأنواع واللوان متعددة، كما زينت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والتفسيساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت في العصر التركي بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربي إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

رابعاً: التخطيط الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس البيزنطية اتخذت الشكل الصليبي في تخطيطها الخارجي والصليب — كما أسلفنا القول — هو رمز مهم للديانة المسيحية.

ويتكون هذا التخطيط من مدخل وفناء في معظم الأحيان، ثم صالة طويلة Nave وجناحين Aisles جانبيين تفصلهما عن الصالة الوسطى الأعمدة. تنتهي هذه الأعمدة بصالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشمال إلى الجنوب يطلق عليها لفظ Transept، مع استمرار وجود

الأعمدة أيضاً بدخلها التي تقسم كل ذراع منها إلى سقالة وسطى داخلية وأذرع جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية. ويكون للصليب حراً أحياناً أى بدون أى مباني محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المباني المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك في فينيسيا. ويجب أن نقره أنه نظراً لتسمية هذا التخطيط المعماري فكثيراً ما كان يستخدم لتكريم للشهداء والقديسين، بحيث يوجد أسفل المكان المقدس Presbetry مقبرة للدفن Martyrium، أى أن الكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكاً على الطراز الصليبي. وكما سبق القول فإن عصر جستنيان كان قمة في انطلاق العمارة البيزنطية وخاصة في استخدام القباب والمقرنصات بشكل مكثف، فنلاحظ في التخطيط الصليبي خمس قباب لتغطية سقوف الكنيسة أو أذرع الصليب الأربعة.

ومن أمثلة هذا التخطيط:

كنيسة الرسل في القسطنطينية

كنيسة سان مارك في فينيسيا.

كنيسة سان فرونت في فرنسا.

كنيسة سان جون في إفسوس.

وقد انتشر في الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكي الصليبي وهو الـ Trefoil. وهو نفس الطراز السابق البازيليكي الصليبي ولكن نجد أن الصالات المكونة للـ Transepts في هذا الشكل تتحول إلى انصاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهذا الشكل معروف منذ العصر الروماني كما في Domos Augustana وأيضاً في Triclinum فيلا هادريان.

وقد استخدم فنس بداية الفن المسيحي في بناء أحواض التعميد والأضرحة ثم استخدم بعد ذلك في الكنائس الشرقية خاصة في فلسطين وموريا ومصر والعراق وأيضاً في كنيسة بيت لحم.

وكانت هذه التحايا الواسعة تساعد في حمل ثقل القبة التي تغطي

الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطي اتساع لمشاركة المصلين.

مما سبق يتضح أن الطراز الصليبي من أهم الطرز وأشهرها في بناء الكنائس ولكن يجب أن نفوه أنه بالرغم من التطور الذي حدث في العمارة البيزنطية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية في أماكن متفرقة تشترك كلها في كثير من الصفات، ولكن حاول المهندسون أن يعطوا أو لن يضيفوا من شخصياتهم على هذه المباني فتنوعت أشكال المبانى المعمارية، هذا بالإضافة إلى أن للحكومة المركزية لم تكن في معظم الأحيان من القوة بحيث تسيطر نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا من الناحية الفنية مما أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحلية أن تنمو وتزدهر وإذا أضفنا إلى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التي كانت قائمة في ذلك الوقت والتي كان لابد أن كان لها تأثير وإن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى أفرع الفن المختلفة.

ومند القرن السادس الميلادي عُثر على مباني دينية أو كنائس دينية

تتخذ أشكالاً أخرى — غير السابق الحديث عنها — فنجد:

الـ Tetraconch : بحيث نجد في هذا الشكل الكنيسة عبارة عن

أربعة أضلاع نصف دائرية بحيث يكون الضلع الذي يستخدم كمحور للقليل في بعض الأحيان وفي مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما في الكنيسة الصغيرة في تونس.

خامساً: الكنائس ذات الطابع المختلط

أحياناً نجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معماري مختلط فيما بينها مثل اندماج الشكل الثماني مع الشكل الصليبي أو غيرهما.

ف نجد في كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصية واضحة جداً وهذا أمر طبيعي فالمشاكل المعمارية كانت قد أزيلت معظمها ووصل التطور المعماري إلى درجة كبيرة، وظهر تمكن المهندسين، كل ذلك ساهم في تكوين أو بناء هذا النوع من الكنائس الضخمة التي كانت تجمع أكثر من طراز من شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا في آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البازيليكى والطراز الصليبي.

وتجمع كنيسة الرسل في سالونيك والتي ترجع إلى القرن الثالث عشر تجمع ما بين الطراز المربع والبازيليكى. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع في استخدام الأسقف المقببة والمقببة والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزءاً من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة.

أيضاً من أهم مميزات الكنائس فيما بعد القرن العاشر الميلادى للزخارف الخارجية التي تزين الحوائط الخارجية من الكنيسة بالإضافة إلى الألوان.

وهذه الزخارف كلها ذات تأثير شرقي من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهرة لم تلق قبولا كبيراً في القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألوفة.

أشكال الأسقف

كانت الكنائس تغطي في العادة بثلاثة طرز من السقوف:

سقف خشبي - سقف على شكل القبر - سقف على شكل قبة.

السقف الخشبي: كانت الكنائس تغطي فيه بعوارض خشبية مأخوذة من جنس نوع الأشجار وكانت هذه العوارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل وكان هذا السقف يغطي فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت العوارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً في الغرب حيث تكثر الأشجار ولهذا فقد كان اقتصادياً في تكاليفه مقارنة بالطرازين الآخرين وهما القبر والقبّة إلا أن هذا السقف - بالرغم من ميزاته الاقتصادية - كان له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول العوارض نفسها وبالتالي أدى إلى الحد من اتساع الصالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً. حقيقة أنهم توصلوا إلى إيصال العوارض طويلاً وكذلك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول الهائل إلا أن هذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تماماً فبقى هذا الاتساع محدود.

كذلك أن عمل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومنها الحريق أو تسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدي إلى انهيار المبنى كله.

للسقف على شكل قبر: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحريق إلا أنه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالي يسبب ضيق المساحة للدخلية من الصالات.

بالنسبة للكنائس ذات الصالة الواحدة فإن المشاكل التي كانت تقابل المهندسين المعماري كانت صئيلة فصنعت للقبو على الجدران الجانبية كان يقابله دعامات يعلوها عقود وكانت تلك للدعامات والعقود تحمل حافة القبو وهذا للطراز من الأسقف استخدم خاصة في المشرق.

تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كانت القبة فيما قبل تستند على دعامات ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعامات، ولذا فكانت القبة في الكنائس المسيحية الأولى تمثل تجارب آلاف السنين السابقة ففي السقف المخروطي الذي يعرف باسم كنز أتريوس *Treasure of Atrius* حيث كانت المساحة محدودة للغاية نظراً لاستخدامها قطع حجرية صغيرة موضوعة في صفوف مائلة إلى الداخل تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط. ولقد تطورت شكل القبة واتخذت شكلها النهائي في المباني العامة من العالَم الروماني ولعل من أجمل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث استندت القبة على حلقة دائرية واسعة استندت بدورها على عقود ومشكاوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

من المعروف أن قطر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة في العمارة الرومانية عصباً ثانوياً إلا أنها في العمارة المسيحية أصبحت عصباً متحكماً في بقية أجزاء عمارة هذا المبنى أو ذلك، فأصبحت تتحكم في ضرورة وجود الدعامات أو الأعمدة وسك الجدران ومشكاوات ودعامات أخرى ثانوية أو مساعدة.

وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل ذات كثيرة من أولها:

صلة المادة المستخدمة في البناء بالوزن نفسه بمعنى أن لمادة الأقل نقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار سبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالي فقد كان يتطلب سمك أكبر في الدعامات وفي الجدران الحاملة للقبة، لذلك تَوَخَّ المهندسون في طريقة بناء القبة ذاتها فقد استخدموا أحياناً لنناء القبة قطع حجرية صغيرة مترابطة — بواسطة المونة — ولكنها مدعمة فيما بينها بصفوف من الطوب حتى يمكن أن تتماسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط نقل القبة فوق نقاط معينة.

وكان بناء القبة يتم بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أمفورات متدلخلة للوحدة في الأخرى على شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهي بهذا تغطي القبة شكلاً أكثر انسيابية فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة في هذه الحالة تكون أخف وزناً من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة في بناء القبة لا بد وأن تتناسب مع ضغط القبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أي الأحوال عندما يصبح سمك الجدران الجانبية غير كافى لتحمل نقل أو ضغط لجأ المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معمارية مختلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

وفي القبلب الرومانية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خارج الجدران موضوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل في ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

أما المهندسون للمسيحيون فقد فضلوا تغطية القبة بغلاف خارجي أو تركها بدون غلاف مع تقويتها بدعامات قوية مثلما في كنيسة القديسة صوفيا في سالونيك وكذلك سانتا إيريني وسان مرجيوس وسانتا صوفيا في القسطنطينية.

وتكون مجموعة العقود التي تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجب أن تنوه هنا إلى للصعوبة التي قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة أي ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائري تستند عليه القبة.

في البداية حاول المهندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً في زوايا المربع أو المستطيل وبالتالي تحويله إلى شكل دائري كما في كنائس سوريا إلا أن القبة في هذه النماذج كانت مشوهة الشكل. هناك طريقة أخرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهي بوضع عقود عند الزوايا لنفس الغرض أي لتحويل المربع إلى شكل دائري مثلما صريح قصر دقلديانوس وفي القصور الفارسية وفي كنيسة سان جيوفاني في نابولي من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر في مصر.

أما للطريقة المثلى لتحويل المربع إلى شكل دائري فقد تمت عن طريق استخدام المقرنصات (عنصر معماري مثلث الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالي حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل مستدير. ثم تطورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهمة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة في البداية قليلة الارتفاع ثم أصبحت بعد ذلك أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل.

هذه هي التطورات في بناء القبة التي انتشرت سواء في كنائس الشرق أو الغرب في الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فلن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استندت الأعمدة والدعامات بالتناوب لكي تستند العقود التي تحمل القبة.

أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطولين وأحياناً كانت توجد في الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد في الواجهة قوس ضخم محمول على دعائم وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معقدة وبطراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم للمواد الدائرية التغطية لذلك فإنها لم تفصل الكنائس ذات المباحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها إما قباب أو قباب التي يسهل إرساءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل في الشرق كنائس النوع الثاني وأقصد به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة الكنائس المختلطة التي أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

الزخارف المعمارية

تميز الفن في القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية الرومانية في المرحلة الأولى وهي تأثيرات كلاسيكية متأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب.

المرحلة الثانية منذ اتخاذ الدين المسيحي ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهي فترة ازدهار الفن البيزنطي والفلسفي.

المرحلة الثالثة بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور في الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبي الثاني وهي فترة ازدهار مرة أخرى.

واتسمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشروا وتحول بعض المباني الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المباني القديمة والتي على الطراز اليوناني والروماني وهي الكنائس الجديدة.

وكسان الفنان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانت العناصر اليونانية الرومانية في بدنية الفن البيزنطي لا تزال تعيش بداخله فكان ينفذها لأنه تعود عليها وإن كنا نلاحظ في هذه الفترة في النصف الثاني من القرن الخامس ونتيجة لرموخ الدين الجديد أضاف الفنان إلى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فنجد العمود في تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعائم.

أما العمود في فترة جستنيان وهي الفترة التي وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية إلى أوج عظمتها كما كان الإمبراطور نفسه محباً للتطور والابتكار كما رأينا في كنيسة ليأصوفيا وسيرجيوس وباخوس. وأكبر دليل على تطور فن المعمار في هذه الفترة هو كيفية إبداع المهندسين في استخدام المقرنسات والقباب في تغطية المساحات المختلفة المربعة والمستطيلة والتي انتقلت بعد ذلك في عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمبراطورية. وكان جستنيان من أكبر مشجعي الفنون عامة ليس فقط داخل العاصمة بل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيتال St. Vitale في روما وسانت كاترين St. Katherine في سيناء، فالتجديدات القليلة التي حدثت في القرن الخامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبيراً في فترة قصيرة مثلما حدث في النصف الأول من القرن السادس الميلادي فقد أرسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطي، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن للبيزنطي حتى القرن الثالث عشر الميلادي. فمن أشهر الابتكارات التي أضافها جستنيان على بدن العمود تلوينه بالفرسكو حيث يغطي العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من

الزخارف الهندسية الفولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو فرعى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجزاء يأخذ كل جزء منها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجراج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

نرجع أشهر للتيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمر الو الشكل الكورنثي مكوناً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثاني مسطح على تاج العمود والثالث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشكل للكورنثي القديم وقد يتوسط هذه الأوراق للكورنثية ما يشبه البرص الصغير.

تيجان الأعمدة

كانت تيجان الأعمدة منتشرة في الفن البيزنطي ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً في أشكال التيجان على غير المألوف في الفنون السابقة.

بالنسبة للمرحلة الأولى كانت ورقة الأكانثوس Acanthos هي المسيطرة في تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الروماني وقد استخدم في البداية نفس الشكل للتاج الروماني، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

- ١- في البداية سيطر التاج الروماني ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً من أن للسلاطة صفوف لورقة الـ Acanthos كانت مفتوحة للخارج فالآن أصبح الصف العلوي مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج .

- ٢- ظهر شكل المروحة حيث تكون ورقة الـ Acanthos ملتصقة ببدين اللتاج تماماً.
- ٣- الأوراق اللتى كانت ملتصقة على اللتاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو اللتى تخرج منه ورقة الـ Acanthos.
- ٤- ظهر شكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خاص بمصر القبطية، مستلماً نجد هذا الشكل فى بلاد أخرى فى الفن البيزنطى، وإن وجد يكون ذلك تأثيراً مصرياً.
- ٥- ظهرت به تيجان الجزء العلوى منها بصور حيوانت أو رموز مسيحية، والجزء السفلى عبارة عن صفائر مجدولة ببعضها.
- ٦- ظهرت أيضاً تيجان لأوراق الـ Acanthos وكأنها تدفعها للرياح فتظهر بصورة ملتوية.
- ٧- بعد ذلك تجرنت ورقة الـ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالعجم الصغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى اللتاج نشعر بأنها مجموعة من القلوب المتتالية .
- ٨- استمر الفنان فى تصغير ورقة الـ Acanthos فقسم اللتاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال لولبية.
- ٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.
- ١٠- ظهرت به تيجان على شكل الملة سميت بتيجان السدة أو الـ Basket.
- ١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عقائد عنب.

الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

ظل الجزء الذي تعلو الأعمدة في المباني المختلفة — سواء بيزنطية أو قبطية — من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغيير ملحوظ. سواء في الحشال Architrave أو غيره من الأجزاء المعمارية المكونة للـ Entablature.

الأفاريز

وهي الأجزاء التي تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانية أو هندسية متنوعة، تحت كل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن لُهرز العناصر النباتية التي استخدمت على الأفاريز أوراق الـ Acanthos للرومانية التي أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب. أضاف للفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التي صورها بطريقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول للعروج النباتية وأوراق العنب كمباني حيث تأخذ العناصر للزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهار والفواكه وأحياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتالفة.

وإمعاناً في الزخارف الزائدة التي يتميز بها الفن المسيحي بوجه عام فلدينا مجموعة الأفاريز التي تتميز بزخارفها المتنوعة المتتالفة المختلفة مثل ورقة الـ Acanthos وورقة العنب المنحوت داخل دوائر متتالفة بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أما فيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها أشكالاً هندسية مئمة أو سداسية الأضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على

زخارف نباتية مثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمي أو صليب.

أحياناً كانت للوحدات الزخرفية المتباعدة الأشكال تصف رأسياً مثل الجدران والميندر والأزهار، أوراق الكروم وعقيد اللنب، وزخرفة البيضة والسهم للرومانية، اللؤلؤ والصنبان وكلها في النهاية تعبر عن روح الفنان للمسيحي للتجريدية الزخرفية أو محاولة إسفاء هذه للروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

انصبغت أيضاً روح الفنان في ملئ الفراغات في المنحوتات بنشر الوحدات سواء البيزنطية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر للوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على المسطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة في الفترة الأولى للفن المسيحي كثيراً عن مثولاتها في العصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذي عرف في الفن البيزنطي.

ظهر شكل آخر لفرج فيه المثلث من أعلى وابتعدت للجوانب عن بعضها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائري صور عليه بعض المبادئ الأسطورية أو بعض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فتحت ببعض النبتات المعروفة مثل ورقة الـ Acanthos أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart والزهرة Rosette.

ثم ظهرت بعد ذلك الواجهة المكسوة وزخرفها الفنان بموضوعات متنوعة منحوتة أو بزخرفة للسفدة التي تعتبر من الموضوعات الشائعة في الفن المسيحي بصفة عامة.

المشكاوات Niches

استخدمت المشكاة في العمارة المسيحية لغرض زخرفي أو ديني، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطواني يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائري أو واجهة مثلثة في منتصفها قوس نصف دائري ومثلثان جانبيان.

تعتبر زخرفة الصدفة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكاوات، وقد كانت تضاف إلى الصدفة فيما بعد وفي عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب في منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدفة زخرفت المشكاوات في أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق القار والعنب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكاوات كصورة إحدى حوريات البحر وهي تمتطي حيولاً بحرياً.

كما يتضح الاتجاه الزخرفي الهندسي المبالغ فيه أعلى المشكاوات والمتمثل في انتشار الزخارف الهندسية والولبية والجدائل، والتي يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكاوات والتي كانت من الموضوعات المحببة في الفن البيزنطي.

الفسيقساء البيزنطية

بالرغم من أن كلمة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والعجائن الملونة أو بعض الأحجار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيقساء البيزنطية فإننا نعني بذلك النوع الثاني فقط نظراً لأن النوع الأول الذي استخدم في زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة في العصر اليوناني للروماني إلا أن استخدامه في العصر البيزنطي كان قليلاً للغاية.

وانتقال الفسيقساء إلى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثاني الميلاديين حيث عثر بمدينة بومبي على مشكاوات مزينة بفسيقساء عبارة عن مكعبات زجاجية.

ومنذ القرن الثالث راد استخدام هذه النوعية من الفسيقساء في تغطية السقوف والجدران . ومنذ للقرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيقساء هي العامل الفاصل في زخارف المساحات الواسعة من الجدران والسقوف واستمرت على هذا القموال حتى القرون المتأخرة من العصر البيزنطي وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت للرسوم الجدارية Wall Painting محل الفسيقساء.

طوال تلك القرون التي استخدم فيها للفسيقساء في الفن البيزنطي، كانت للموضوعات المستخدمة فيه ذات طابع ديني بحث لتحقيق عدة أهداف منها جعل تلك الكنائس لا تقل بهاء ولا ثراء عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة للمأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو من الإنجيل (العهد الجديد) دون

الحاجة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون متابعة هذه الطقوس لعبودتهم وآدابهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من القسيساء موجودة في كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتي ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ - ٥٤٦ م حيث مثل على حدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهدف الرئيسي من استخدام القسيساء في تعليم الجهلاء من المسيحيين دقائق الأديانة المسيحية عن طريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه القسيساء ألا وهو إيهار المشاهد بهذا الجمال الفني المتناظر مع الأعاني والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم القصفاضة الراقية للتأثير على نفسية المسيحيين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير - نفوذ - العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وشيين فكان لا سيهأرهم بهذه المظاهر. في كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر في اتباعهم المذهب الأرثوذكسي كدين رسمي للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجراء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالقسيساء الذي يصور إما الصور للشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت في ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطابع المركزي بكل ما يصحبه من استخدام القباب والقباب حيث كانت مسطحات هذه القباب والقباب مكاناً مناسباً لتغطيتها بالقسيساء ذي القطع الزجاجية والتي ينعكس عليها الضوء بشكل يؤثر في المناظر أكثر من استخدام هذا القسيساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكي حيث توزع الضوء في أماكن محددة.

الأسلوب الفنى

بالنسبة للأسلوب الفنى المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطى يمكننا القول أن هناك ثلاثة عناصر فنية أثرت فى تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هى:

العنصر الهلنستى ثم العنصر السريانى (أى المسمى) ثم العنصر الشرقى.

العنصر الهلنستى

بالنسبة للأسلوب الفنى الهلنستى فإن هذا التأثير يبدو من خلال تدرج الألوان التى تعطى عمق فى المنظور والتى صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السريانى

يبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامى والتى تكتسب قدرتها على التأثير من استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثيرات المختلفة. فعلى سبيل المثال عند تصوير السيد المسيح صوره الفنان كملك قوى للرهبة ملتحى يتشابه فى مظهره مع صفات الآلهة لكبرى الفارسية أو الإثورية، ومع سيادة هذا النوع الثانى من التأثير يمكننا القول أن صق للمنظور لا أثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيسية تكتسب طولا ملحوظا بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما فى الموضوعات الألفية فإن الشخصيات الهامة تصور فى الوسط، أما الثانوية فهى هامشية فى جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقي

بالنسبة للعنصر الثالث في التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح في الفسيفساء الزخرفي وليس المصور. ومثلما في كنيسة القديس كونستانزا Constanza أو في كنيسة الواحة الحارثة بمصر حيث يرى في حنية الكنيسة ثمانى نجوم مكونة شكل ثماني وهو شكل مكرر في كل حنية. هذا التأثير الشرقي يظهر أيضاً كحلقية حلوية للموضوعات للمصورة وهي خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخراف في بيئة نباتية وهصورة العنقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديسان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام.

وهذه العناصر الزخرفية ذات أصول من لديانة المازية. على أي الأحوال فإنه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطى ثلاث طرق:

طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

الطريقة الأولى

هى اختيار مشهد واحد من الحدث يتم بأهمية أكثر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهلنستى.

الطريقة الثانية

هى سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث في شكل متتابع وهذه الطريقة مرتبطة بالسرقات السرياني حيث استخدم في سوريا منذ القرن الثالث الميلادى.

الطريقة الثالثة

فهى توسط مشيد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

مراحل تطور الفسيفساء البيزنطى

المرحلة الأولى

وتمتد من من القرن الرابع إلى القرن السابع ويمكن تتبع هذه المرحلة فى روماء رافنا، سالونيك.

بالنسبة للفسيفساء يمكن تتبعه فى إيطاليا من خلال أمثلة له فى كنيسة القديس Constanza بروما حيث صور فوق القبة الكاملة الاستدارة مناظر من التوراة محاطة بهده، أما للحلقة التى تستند عليها القبة فهى مقسمة إلى ١٢ جزء كل اثنين منهما متقابلان متشابهان سودهما انزخارف النباتية والحيوانية ويلاحظ هنا أن الحلقة بيضاء وفى عصر لاحق ستصبح ذهبية فى كنيسة St. Maria Maggiore (معناها القديمة ماريا الكبرى) ويوضح الفسيفساء الأقدم فى صالة البازيليكما التى ترجع إلى القرن الرابع مشاهد من التوراة خلفيتها بيضاء. أما الفسيفساء الموحود فوق قوس البصر مصور عليه مشاهد من الإنجيل، وفى هذا الفسيفساء يلاحظ أن عناصر ما يطلق عليه الفن البيزنطى قد بدأت فى الوضوح.

أما فسيفساء الهيكل بكنيسة Cosmo and Damian من ٥٢٦ - ٥٦٣م فهى توضح تطور الأسلوب البيزنطى، حيث صور المسيح ملتجأ، الثاليس مصورة بالطريقة المحلية البيزنطية، الوجوه والأجسام تميز إلى الاستطالة. أما فى رافنا كنيسة St. Vitale (٥٢٦ - ٥٤٧م) فهى حاسب

صورة المسيح بدون لحية نرى مشاهد من البلاط الإمبراطوري تتوسطه الإمبراطورة ثيودورا توضح الأسلوب البيزنطي بعناصره الشرقية خاصة بالنسبة لشكل اللحي وأيضاً الطابع العام والميل لاستطالة الأجسام.

أما بالنسبة لمالوثيك في بلاد اليونان فقد وصل إلينا أمثلة كثيرة من الفسيفساء البيزنطية تظهر مستوى فنّي أكثر مما هو في إيطاليا ويظهر هذا من عمل قطع الفسيفساء ومن القدرة على تدرج الألوان بها ولعل من أجمل قطع الفسيفساء تلك الموجودة Hosios David وهي مصورة بالطريقة القديمة فالمسيح هنا غير ملتحي.

أما في فسيفساء كنيسة St. Demetrius من القرن السابع والتي تصور هذا القديس فيظهر الالتقاء بين الفنين الهلنستى والسريانى.

المرحلة الثانية: العصر اللأيقونى

من القرن السابع إلى القرن التاسع (عصر اللأيقونية) و يمكن تتبعها في سوريا.

يرجع العصر اللأيقونى إلى القرن الثامن الميلادى. ويتميز الفسيفساء به بعدم ظهور الموضوعات المصورة وإنما فقط عناصر زخرفية يغلب عليها الطابع النباتى والمعمارى أو أحدهما في مشاهد توضح قمة الانتماج بين العناصر الفنية للهلينستية والأخرى الفارسية وبالرغم من تعدد الأمثلة على هذه النوعيات من الفسيفساء في تلك الفترة إلا أن أحسن الأمثلة يوجد في دمشق بسوريا حيث نشاهد مناظر طبيعية يغلب عليها الطابع الخيالى مثل إيهاء معمرة، باريكليات، أبراج، مشكاوات وغيرها وتصوير نباتات الغريب الملتفة حول الأعمدة والأشجار بينما في العمق معبد هلينستى مع

وجود نافورات. وكل هذه العناصر مصطة بدقة متناهية روعى فيها تدرج الطلال لإضفاء مزيد من عمق المنظور على المشهد برمته.

المرحلة الثالثة

من القرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادى فى بلاد اليونان والقسطنطينية وهى الفترة اللاحقة للعصر الأيقونى حيث تتميز باكتمال عناصر الفن البيزنطى الذى أصبح يغطى مساحة واسعة من العالم من روسيا حتى صقلية بالإضافة إلى عرب اسيا الصغرى وبلاد اليونان. ومن أهم مميزات الفسيفساء البيزنطى فى هذه الفترة هى الاستطالة الملحوظة للشخصيات المصورة لأحداث مأخوذة من الإنجيل مع إضافة الألقاب والأسماء لتلك الشخصيات مكتوبة بحروف يونانية شكلت جزء هام مكمل للأحداث المصورة. كذلك يلاحظ هنا أن الخلفيات ذهبية والألوان قائمة وإن كان بها لمعة خاصة. بمعنى آخر كانت فسيفساء هذه الفترة ذو طابع دينى حسنت هدفه توضيح قصة الإنجيل، وكمثال لهذه الفترة الفسيفساء الموجود فى Daphni فى بلاد اليونان والقسطنطينية Constantinople ومدينة نيقيا Nicaea وفى كنيسة Cefali بصقلية. فمثلاً فى كنيسة Nicaea صوِّرت للعبداء وهى تحمل طفل كُرد فعل للحرب الأيقونى أما فى فسيفساء كنيسة Daphni صوِّر المسيح فى قمة القبة وحوله صوِّر الرسل. أما فى فسيفساء Torcello فقد صوِّرت العبءاء وهى تحمل المسيح طفلاً ويظهر روعة هذا الفسيفساء وانفراد صورة العبءاء مع خلفية ذهبية دون أن يصاحب هذا المنظر أى نوعية أخرى من الزخارف .

أما الفسيفساء الموجودة بالرمو بصقلية فيصور الأميرال جورج عند قدمى العذراء. ويصور فسيفساء كنيسة Cefali المسيح وأسقله للعذراء بينما فى الحلقة السفلى من الهيكل صور الرسل.

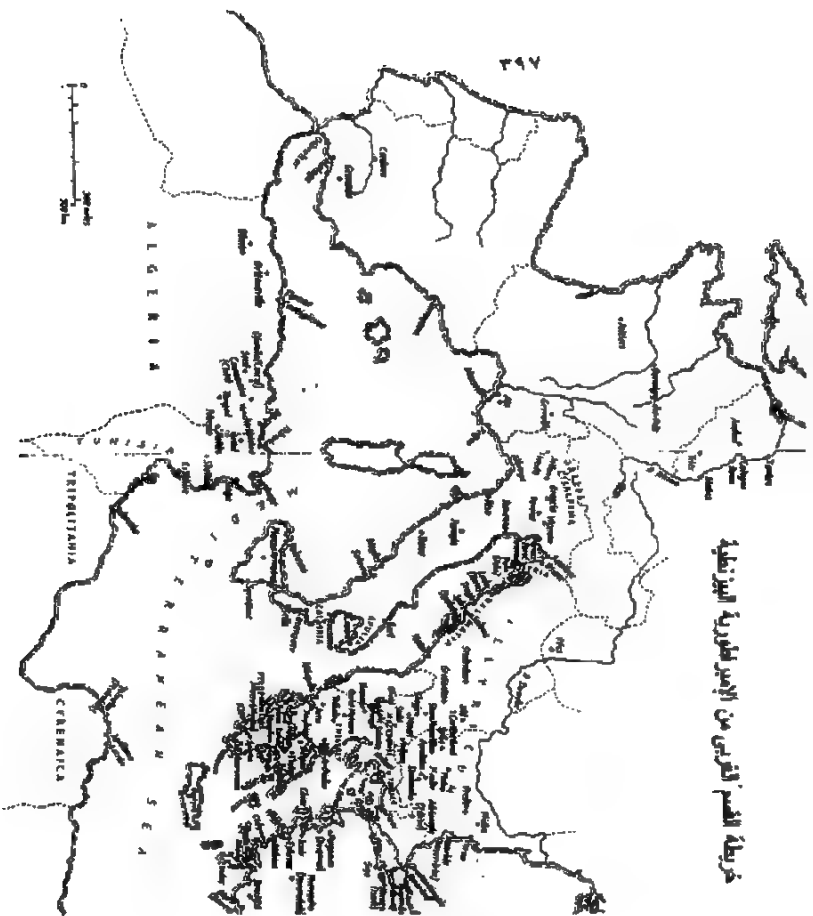
المرحلة الرابعة

من القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر ويمكن تتبعها فقط فى منطقة القسطنطينية.

وهى آخر مرحلة من الفسيفساء البيزنطى ويمكن تتبعها من خلال قطع الفسيفساء التى ترجع إلى القرن الرابع عشر ويلاحظ أن الفسيفساء من هذه الفترة كان قد تخلص من العناصر الفنية المبالغ فيها والتى ميزت الفن البيزنطى مثل الاستطالة وغيرها وهنا نجد إضاءة جديدة، حيوية أكثر، اهتمام بالموائل الإنسانية والتى أضيفت للفكرة الدينية.

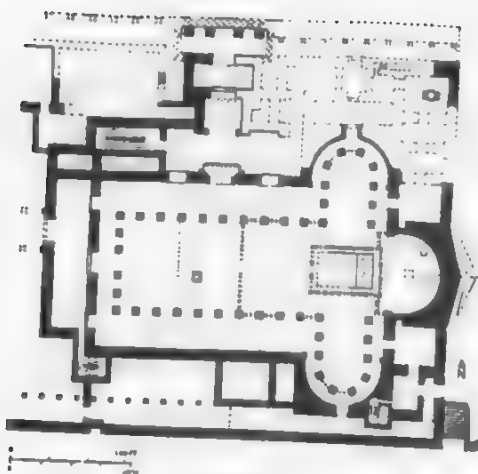
لوحات الفنون البيزنطية

خريطة القسم الغربي من الإمبراطورية البيزنطية

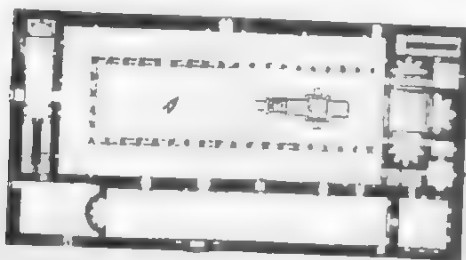




خريطة القسم الشرقي من الإمبراطورية البيزنطية

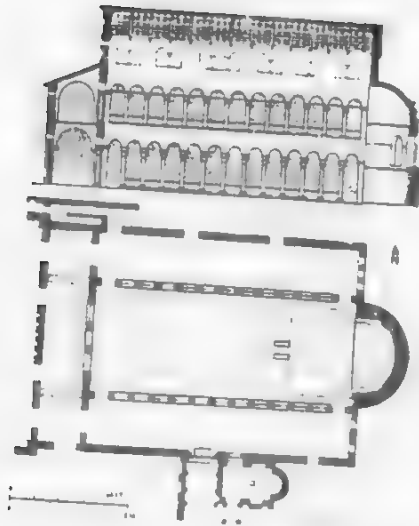


دير الآسمونين

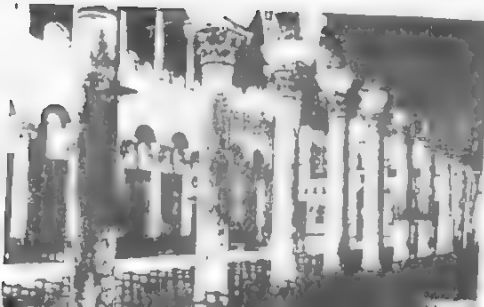


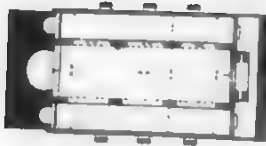
100 (7)
 100 (7) (100 feet)
 100 (7) (100 feet)

الدير الأبيض بسوهاج



بازيليكاً مدينة سالونيك





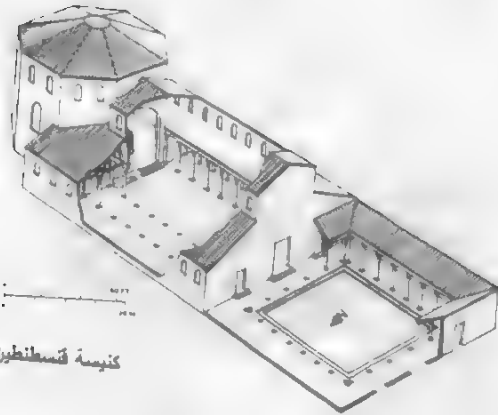
كنيسة سان جريجورى فى أرمينيا كنيسة قسطنطين فى بعلبك



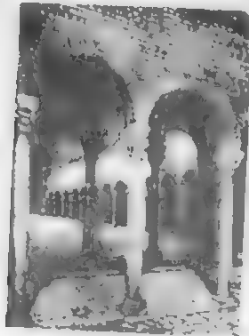
كنيسة سان كونستانتزا فى روما

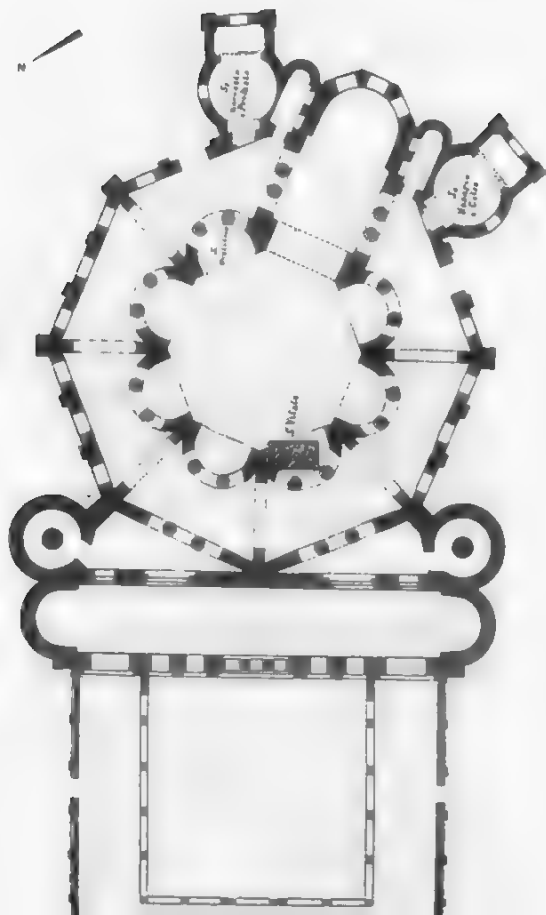


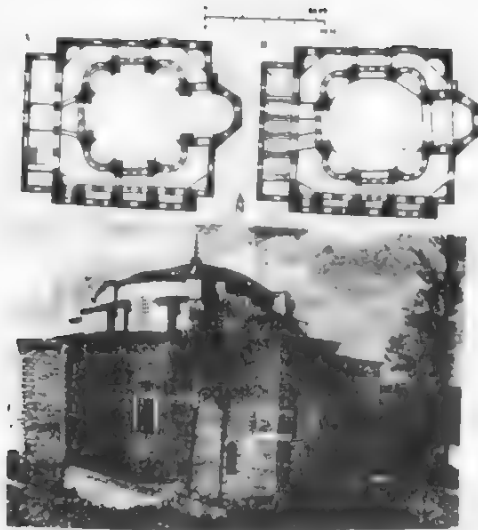
٢٠٤



كنيسة قسطنطين في القدس

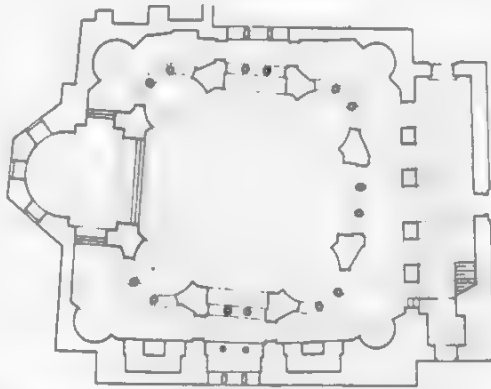






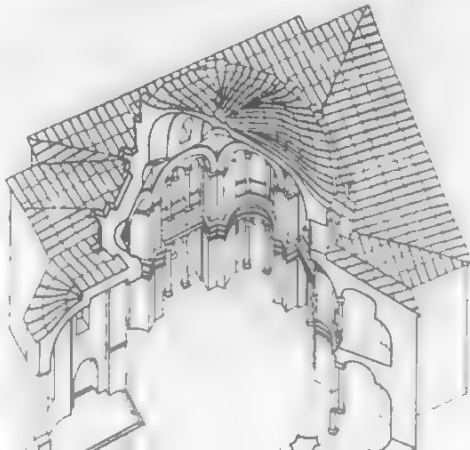
كنيسة القديس سرجيوس وباخوس في القسطنطينية

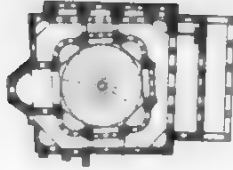




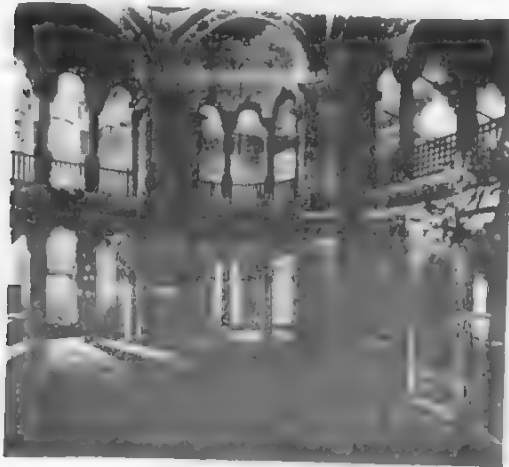
مخطط لكنيسة القديس سرجيوس وباهوس بالقسطنطينية

مقطع لكنيسة القديس سرجيوس وباهوس بالقسطنطينية

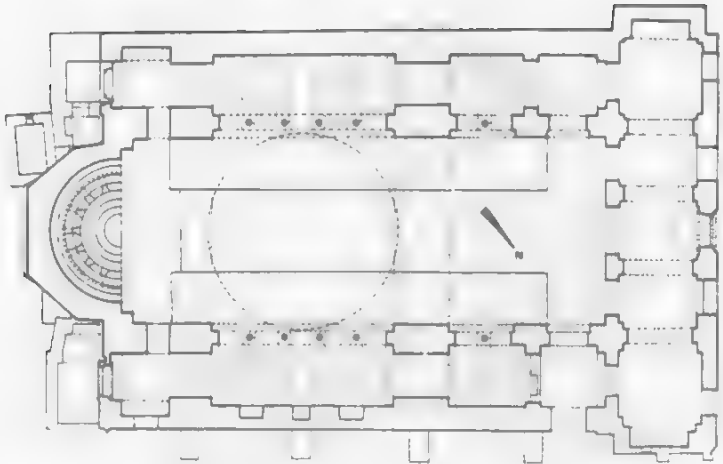




مخطط كنيسة القديس مرجيوس وبلاخوس في القسطنطينية



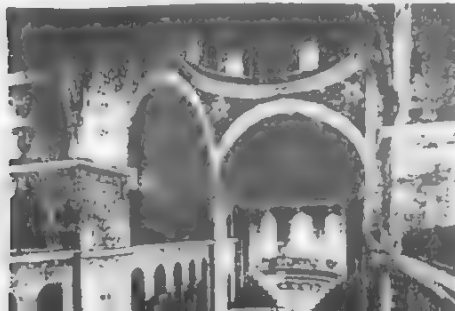
كنيسة القديس مرجيوس وبلاخوس في القسطنطينية من الداخل

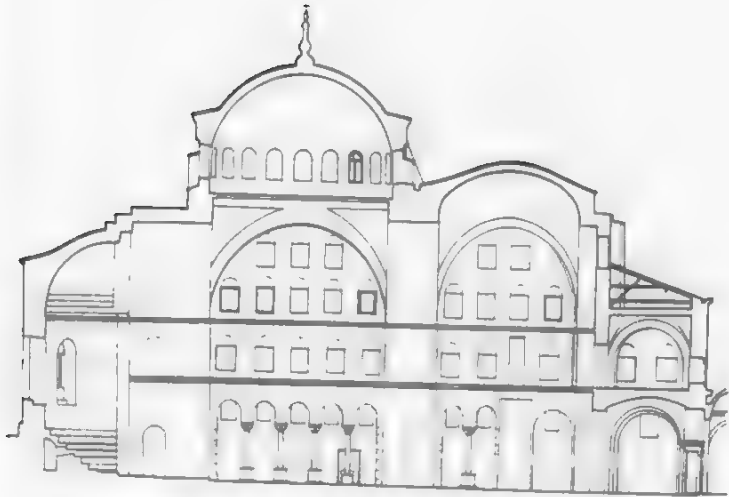


مخطط كنيسة سان إيريني في القسطنطينية



حنية كنيسة ممان إيريني في القسطنطينية

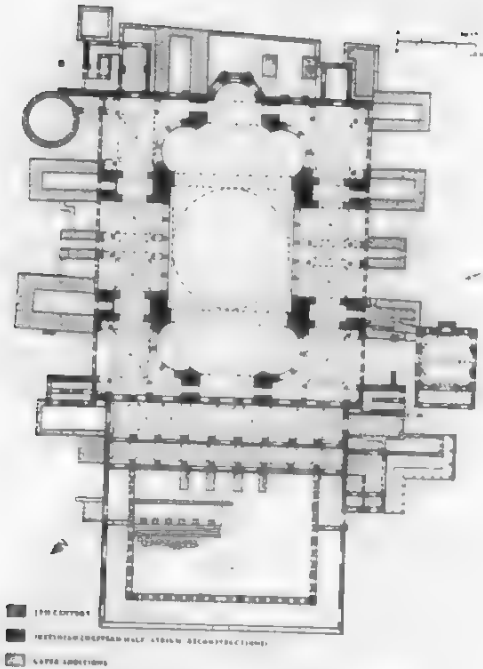




مخطط كنيسة سان إيريبي في القسطنطينية

— — — — —



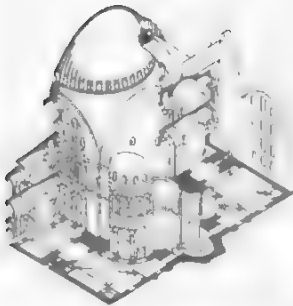


مخطط كنيسة آياصوفيا في القسطنطينية



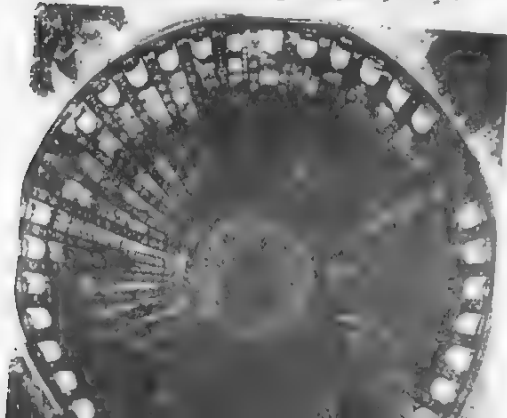


منظر عام لكنيسة آيا صوفيا في القسطنطينية





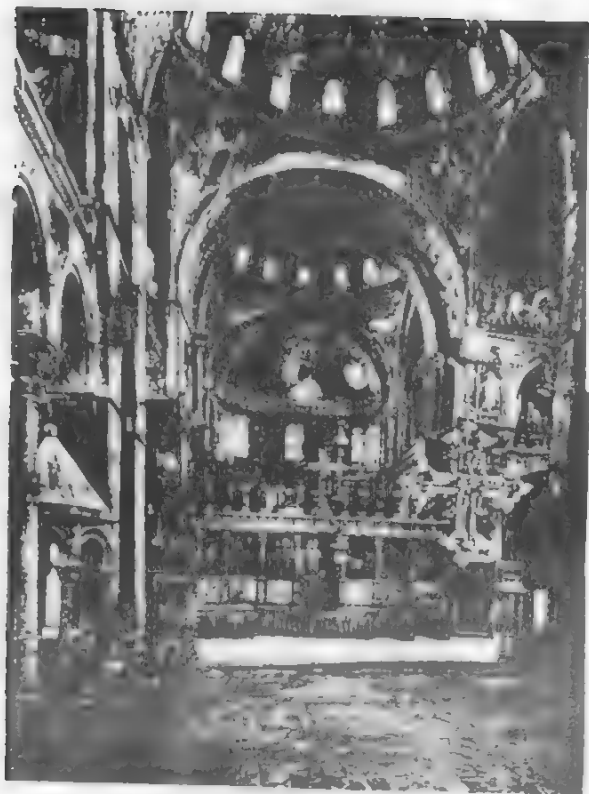
كنيسة أيا صوفيا في القسطنطينية من الداخل





كنيسة الرسل في القسطنطينية

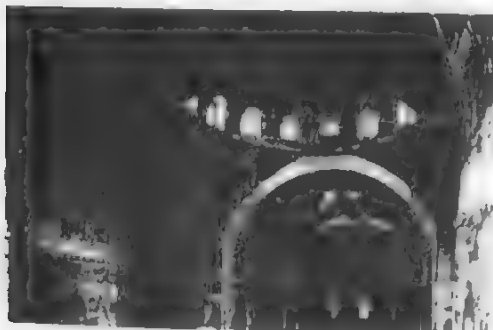




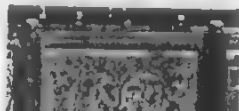
كنيسة سان مارك في فينيسيا من الداخل

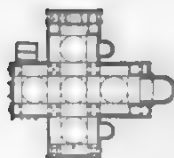


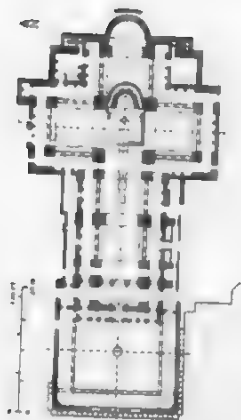
كنيسة سان مارك في فينيسيا



كنيسة سان مارك في فينيسيا



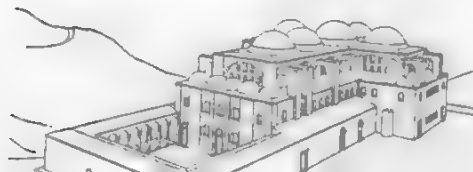


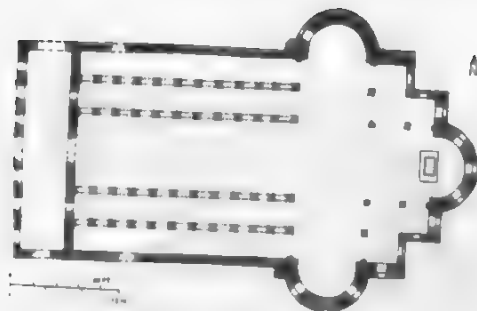


كنيسة سان جون في إفسوس

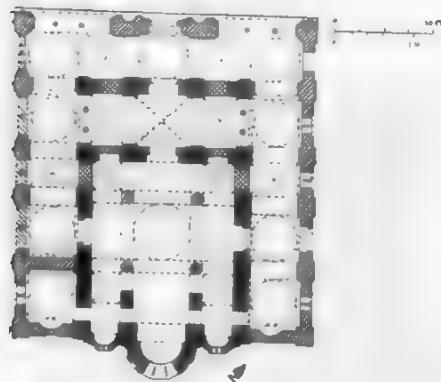


مخطط كنيسة سان جون في إفسوس





مخطط كنيسة بيت لحم

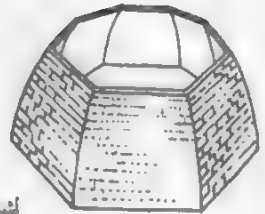
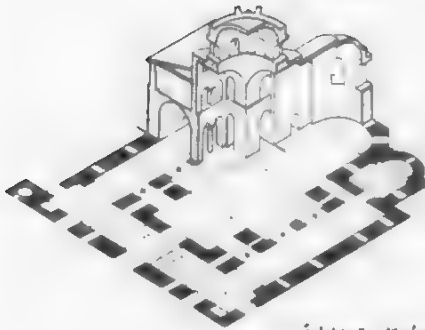


- PHASE 1
 PHASE 2
 PHASE 3
 PHASE 4
 PHASE 5
 PHASE 6
 PHASE 7
 PHASE 8
 PHASE 9
 PHASE 10
 PHASE 11
 PHASE 12
 PHASE 13
 PHASE 14
 PHASE 15
 PHASE 16
 PHASE 17
 PHASE 18
 PHASE 19
 PHASE 20
 PHASE 21
 PHASE 22
 PHASE 23
 PHASE 24
 PHASE 25
 PHASE 26
 PHASE 27
 PHASE 28
 PHASE 29
 PHASE 30
 PHASE 31
 PHASE 32
 PHASE 33
 PHASE 34
 PHASE 35
 PHASE 36
 PHASE 37
 PHASE 38
 PHASE 39
 PHASE 40
 PHASE 41
 PHASE 42
 PHASE 43
 PHASE 44
 PHASE 45
 PHASE 46
 PHASE 47
 PHASE 48
 PHASE 49
 PHASE 50
 PHASE 51
 PHASE 52
 PHASE 53
 PHASE 54
 PHASE 55
 PHASE 56
 PHASE 57
 PHASE 58
 PHASE 59
 PHASE 60
 PHASE 61
 PHASE 62
 PHASE 63
 PHASE 64
 PHASE 65
 PHASE 66
 PHASE 67
 PHASE 68
 PHASE 69
 PHASE 70
 PHASE 71
 PHASE 72
 PHASE 73
 PHASE 74
 PHASE 75
 PHASE 76
 PHASE 77
 PHASE 78
 PHASE 79
 PHASE 80
 PHASE 81
 PHASE 82
 PHASE 83
 PHASE 84
 PHASE 85
 PHASE 86
 PHASE 87
 PHASE 88
 PHASE 89
 PHASE 90
 PHASE 91
 PHASE 92
 PHASE 93
 PHASE 94
 PHASE 95
 PHASE 96
 PHASE 97
 PHASE 98
 PHASE 99
 PHASE 100

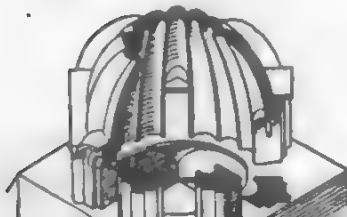
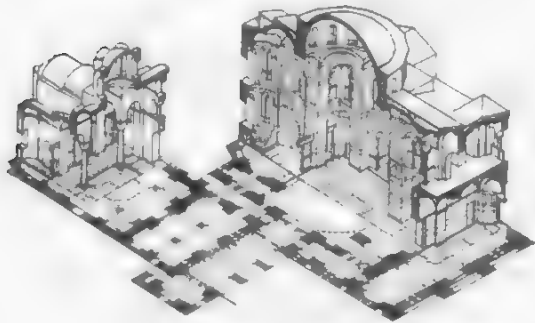


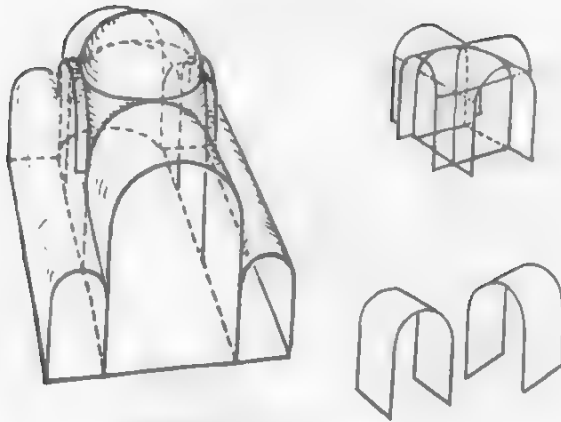
منظر عام لكنيسة الرسل في سالونيك



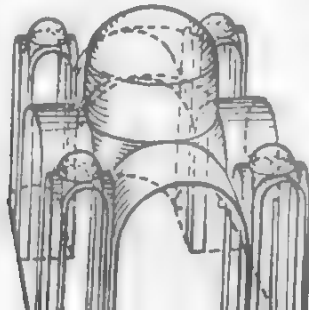


شكل الأسقف البيزنطية





مقاطع لأشكال الأقباط البيزنطية



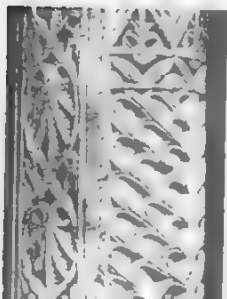


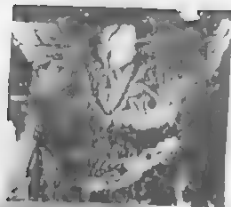
الزخارف المعمارية البيزنطية





زخارف معمارية بيزنطية







طرز تيجان الأصددة البيزنطية

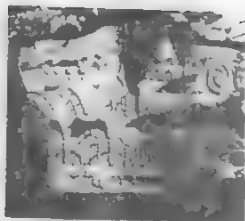




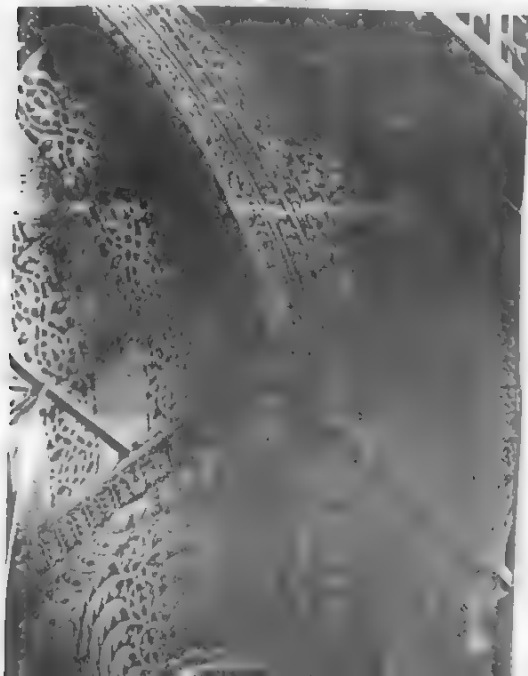
طرز نیجان الأعمدة البيزنطية





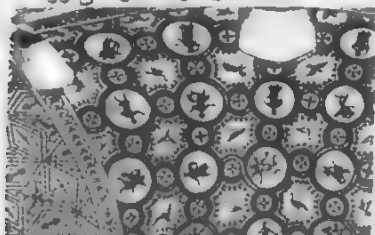


طرز نیجان الأعمدة البيزنطية





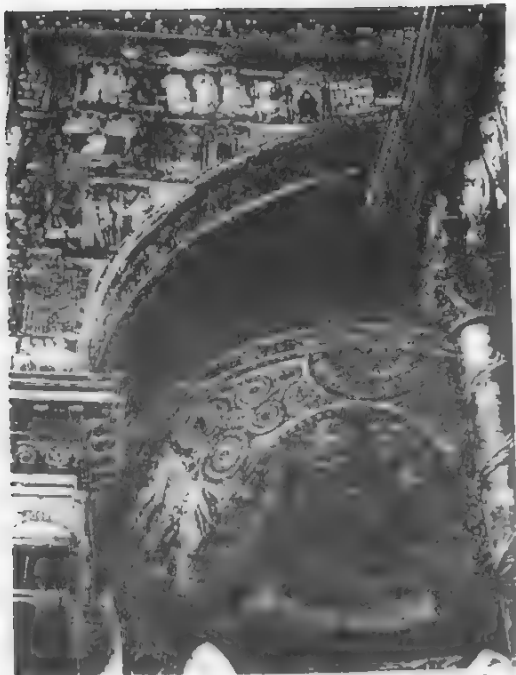
كنيسة سان كونسانتزا في روما



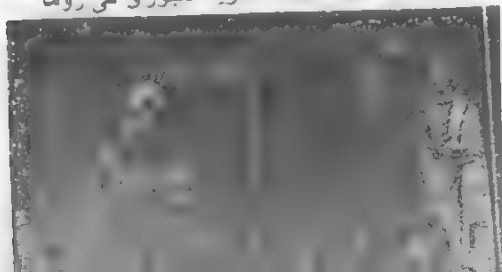


فسيفساء كنيسة سانت ماريا ماجوري في روما





فسيفساء كنيسة سانت ماريا ماجوري في روما





سپهسپا كنيسة سان ابولوناري في رافنا





فسيقساء كنيسة كوسماس ودلميان في روما



فسيفساء كنيسة كوسمانس ودلميان في روما



فسيفساء كنيسة سان فيتال في رافنا

قائمة المراجع



الفنون اليونانية

- Ashmole, B., Yalouris, N. and Frantz, A., *Olympia, the Sculpture of the Temple of Zeus*, London, 1967
- Beazley, J. D., *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.
- Berger, E., *Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon (Studien der Skulpturhalle, Basel I)*, Basle, 1976.
- Bieber, M., *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961.
- Boardman, J., Dörig, J., Fuchs, W. and Hirmer, M., *The Art and Architecture of Ancient Greece*, London, 1966 (*Die griechische Kunst*, Munich, 1966).
- Boardman, J., *Athenian Black Figure Vases*, London, 1970.
- Boardman, J., *Athenian Red Figure Vases*, London, 1975.
- Boardman, J., *Greek Sculpture: The Archaic Period*, London, 1978.
- Brommer, F., *Der Parthenonfries. Katalog und Untersuchungen*, Mainz am Rhein, 1977.
- Knell, H., *Architecture der Griechen*, Darmstadt, 1988.
- Kraay, C. and Hirmer, M., *Greek coins*, London, 1966.
- Lawrence, A. W., *Greek Architecture*, London, 1957.
- Lullies, R. and Hirmer, M., *Greek Sculpture*, London, 1965.
- Richter, G., *The Portraits of the Greeks*, London, 1965.

Richter, G., *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*, New Haven, 1960.

Richter, G., *Three Critical Periods in Greek Sculpture*, Oxford, 1951.

Ridgway, B. S., *The Archaic Style in Greek Sculpture*, Princeton, 1977.

Schmidt, E. M. *the Great Altar of Pergamon*, London, 1965.

الفنون الرومانية

- Andreae, B., *The Art of Rome*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977.
- Bianchi-Bandinelli, R., *Rome: The Center of Power*, New York, George Braziller Inc., 1970
- Bianchi-Bandinelli, R., *Rome: The Late Empire*, London: Thames and Hudson, 1971.
- Boëthius, A., Ward-Perkins, B., *Etruscan and Roman Architecture*, Baltimore, MD: Penguin, 1970.
- Brendel, J., *Prolegomena to the Study of Roman Art*, New Haven, CT: Yale University Press, 1979.
- Brilliant, R., *Roman Art from the Republic to Constantine*, London: Phaidon, 1974.
- Brilliant, R., *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, Rome: *Memoirs of the American Academy in Rome* XXIX, 1967.
- Dorigo, W., *Late Roman Painting*, New York: Praeger, 1971.
- Hanfmann, G., *Roman Art*, Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1964.
- Hannestad, N., *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus: Jutland Archaeological Society, distrib. Aarhus University Press, 1986.
- Henig, M., *Handbook of Roman Art*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.
- Kähler, H., *The Art of Rome and her Empire*, New York, 1965.

- Kent, J.P.C., *Roman Coins.*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1978.
- Kleiner, Diana E.E., *Roman Sculpture*, New Haven: Yale University press, 1992.
- Ling, R., *Roman Painting*, Cambridge, 1991.
- MacDonald, William L., *The Architecture of the Roman Empire I: Introductory Study*. New Haven, CT: Yale University Press, 1982 (2nd ed.)
- Mau, A., *Pompeii: Its Life and Art*. New York, Macmillan, 1899.
- Mckay, A.G., *House, Villas, and Palaces in the Roman world*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.
- Pollitt, J.J., *Art in the Hellenistic Age*, New York: Cambridge University Press, 1986.
- Pollitt, J.J., *The Art of Rome c. 753 BC-A.D 337 Sources and Documents*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Richter, Gisela M.A., *Roman Portraits*, New York. Metropolitlan Museum of Art, 1948.
- Sear, R., *Roman Architecture*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.
- Simon, E., *Ara Pacis Augustae*, Greenwich, CT: New York Graphic society, 1967.
- Stambaugh, J.E., *The Ancient Roman City*, Baltimore, MD: Johns Hopkins Press, 1988.
- Strong, D., *Roman Art*, New York: Penguin, 1980.
- Strong, D., *Roman Imperial Sculpture: An introduction to the commemorative and decorative Sculpture of the Roman Empire down to the Death of Constantine*. London, Tiranti, 1961.
- Toynbee, J.M.C., *The Art of the Romans*, London: Praeger, 1965.

Vermeule, Cornelius C., *Greek Sculpture and Roman Taste: The Purpose and Setting of Graeco – Roman Art in Italy and the Greek Imperial East*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1977.

Vermeule, Cornelius C., *Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.

Vogel, L., *The Column of Antoninus Pius*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.

Walker, S., *Roman Art*, London, British Museum, 1991.

Ward – Perkins, John B., *Roman Architecture*, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977.

Ward-Perkins, John B. and Amanda Claridge, *Pompeii AD 79*, London, 1976.

Wheeler, R.E.M., *Roman Art and Architecture*, New York: Thames and Hudson, 1964.

Wood, S., *Roman Portrait Sculpture AD 217-260*. Leiden: E.J. Brill, 1986.

Woodford, S., *The Art of Greece and Rome*. New York and London: Cambridge University Press, 1982.

Yegül, Fikret K., *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

الفنون القبطية

- Abbott, N., *The Monasteries of the Fayoum*. University of Chicago, Chicago, 1937.
- Badawy, A., *Coptic Art and Archaeology*. Cambridge, Mass., 1978.
- Badawy, A., *History of Eastern Christianity*. Cambridge, 1980.
- Brooklyn Institute of Arts and Science Museum. *Late Egyptian and Coptic Art*. Brooklyn, New York, rep. 1974.
- Brown, P., *The cult of the Saints, Its Rise and Function in Latin Christianity*. University of Chicago Press, 1981.
- Brown, P., *The Making of Late Antiquity*. Harvard University Press, Cambridge, Mass, and London, England. 1978.
- Butler, A., J., *The Ancient Coptic Churches of Egypt*. 2 vols. Clarendon Press, Oxford, 1970.
- Dodds, E.R., *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*. W.W. Norton & Co., New York, London, 1970.
- Evelyn-White, H., G., *The History of the Monasteries of the Wadi Natrun*. The Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition. Cambridge University Press, 1933.
- Gerspach, M., *Coptic Textile Designs*, Dover Pub. Inc., New York, 1975.
- Hanna, Shenouda, *The Coptic Church, Symbolism and Iconography*. C. Tsoumas, Cairo, 1962.
- Hardy, Edward R., *Christian Egypt*, Oxford University Press, Oxford, 1952.

Jonas, H., The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Beacon Press, Boston, 1963.

Leeder, S.H. Modern Sons of Pharaohs, A Study of the Manners and Customs of the Copts of Egypt. Hodder & Stoughton, London, 1918.

Meinardus, O., Monks and Monasteries of the Eastern Desert. The American University in Cairo Press, 1961.

الفنون البيزنطية

- Baynes, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.
- Beckwith, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art), Harmondsworth, 1970.
- Beckwith, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.
- Brehier, L., L'art byzantin, Paris, 1924.
- Butler, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.
- Dalton, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.
- Deichmann, F., Studien zur Architectur Konstantinopels (Deutsches beiräge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.
- Ebersolt, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.
- Glück, H., Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.
- Hamilton, J. A., Byzantine Architecture and Decoration, London, 1933.
- Jones, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.
- Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.
- Macdonald, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.
- Mango, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.
- Millet, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.

- Piganiol, A., *L'empire chrétien 325-395*. Paris, 1947.
- Rice, D.T., *Byzantine Art*, London, 1968.
- Rice, D.T., *The Beginnings of Christian Art*, Nashville and New York, 1957.
- Runciman, S., *Byzantine Civilization*, New York, 1962.
- Schneider, A. M., *Byzanta – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler Forschungen, VIII)*. Berlin, 1936.
- Setton, K.M., *Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century*, New York, 1941.
- Ure, P.N., *Justinian and his Age*. Harmondsworth, 1951.
- Van Millingen, A., and others, *Byzantine Churches in Constantinople, Their History and Architecture*. London, 1912.
- Volbach, W.F., *Art byzantin*, Paris, 1933.
- Volbach, W.F., *Early Christian Art*, New York, 1962.
- Wulff, O., *Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft)*, Berlin, 1914-24.

رقم الإيداع بدار الكتب

٢٠٠٠ / ١٧٨١٢